

Treball de fi de grau

Títol

AutorDe

XXXXX TutorDe

Grau

Data

## Full Resum del TFG

**Títol del Treball Fi de Grau:**

**Autor/a:**

**Tutor/a:**

**Any:**

**Titulació:**

**Paraules clau (mínim 3)**

**Català:**

**Castellà:**

**Anglès:**

**Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)**

**Català:**

**Castellà:**

**Anglès**

## RESUMEN

La presente investigación nace tras observar la necesidad de conocer las metodologías actorales en los trabajos prácticos llevados a cabo en el grado de Comunicación Audiovisual. Es necesario, tanto por parte de los actores como de los directores, conocer las herramientas de actuación para conseguir una interpretación adecuada a la finalidad que el director se propone. Por ello, se ha realizado un recorrido histórico de las principales técnicas y metodologías actorales en el ámbito teatral, género literario donde la principal vía de comunicación es el propio actor.

El objetivo de la investigación es recoger las principales herramientas de las que dispone el actor para realizar una interpretación adecuada a lo que pretende conseguir a través del arte del teatro, poder realizar una comparación entre éstas y sacar las debidas conclusiones.

A partir del tema que ocupa nuestra investigación, nacen algunas preguntas como: ¿Debe el actor meterse en la piel de un personaje y olvidarse incluso de él mismo?, ¿Debe utilizar su propia experiencia o es cuestión de imaginación?, ¿El actor debe ser únicamente impulsivo y valiente encima del escenario? Ante la necesidad de unificarlas todas y orientar más exhaustivamente la investigación, ésta parte de la siguiente pregunta principal: ¿Hay una técnica válida o superior al resto que ofrezca al actor las herramientas necesarias para alcanzar sus objetivos en escena? Esta pregunta suscita los siguientes supuestos:

- Las distintas técnicas empleadas por los actores no responden a una única necesidad, cada metodología y forma de trabajo pretende satisfacer distintos objetivos dentro del teatro.
- Los sistemas de dirección de actores responden a metas muy diversas según la misma concepción del teatro y de la principal misión del actor.
- No es necesario la aplicación de un solo método en el trabajo del actor. La mezcla de éstos y la invención de nuevos, según la necesidad del actor y del director, dará lugar a una actuación más rica interpretativamente.

Una vez definido el tema, realizadas las preguntas y expuestas nuestras hipótesis, dibujamos lo que será la metodología a seguir en la investigación, la cual se divide en dos partes claramente diferenciadas:

- Explicación de los distintos sistemas de actuación propuestos a lo largo de la historia. A través de una investigación bibliográfica, se sintetizarán las ideas que han propuesto grandes directores y pedagogos del mundo del teatro sobre el objetivo de este arte y sobre el trabajo que en consecuencia debe llevar a cabo el actor.
- Comparación de las distintas formas de trabajo que proponen hoy en día directores y profesores del teatro, asociados a un método concreto, para trabajar con el actor la obra de *La gaviota* de Anton Chejov.

Los autores han sido cronológicamente escogidos y el primero a tratar es Denis Diderot (Langres, 1713 – París, 1784) escritor, crítico de arte, filósofo y dramaturgo de la ilustración francesa. Su teoría sobre el actor está explicada en su obra *La paradoja del comediante* (1769), donde defiende una técnica de actuación fría posicionándose en contra del actor blando. Diderot considera al actor como un simple imitador de la realidad, el cual está tan dedicado a mirar e imitar que no puede quedar afectado en el interior de sí mismo. Por lo tanto, el talento del actor no es sentir sino expresar las consecuencias de los sentimientos que quiere expresar para “engañar” al público y que sea éste quien sienta. Para poder entender a Diderot debemos tener claro que el teatro sirve al público y no al actor, de manera que él no espera que sea el actor el que sienta. El actor representa cada detalle tal y como debería ser en cada momento y lo muestra sin sufrir ningún cambio en su interior pero siendo capaz de movilizar la sensibilidad del espectador. El intérprete conseguirá la técnica perfecta en cada actuación si es capaz de separar lo que está haciendo con lo que siente, y el resultado de cada actuación será siempre el mismo.

Una de las teorías más utilizadas en las escuelas dramáticas es la asociada al método naturalista que aportó Constantín Stanislavski (Moscú, 1863 – Moscú, 1938). El método Stanislavski se sitúa en contra de la actuación grandilocuente sin emoción donde el único objetivo es el aplauso del público, ante esto propone una actuación orgánica. El actor que define Stanislavski es, por lo tanto, contrario al propuesto por Diderot. El ruso habla de un actor creador, que trabaja sobre la verdad, manifestando estados

emocionales auténticos. La investigación que llevó a cabo queda dividida en dos momentos diferenciados de su investigación: una primera etapa en la que elabora una teoría organizada por una serie de conceptos básicos, donde destaca la memoria emocional y, una segunda conocida como el método de las acciones físicas. En su primera etapa, Stanislavski defiende que el actor no puede simplemente sentir algo sin saber qué es lo que le ha llevado a sentirlo. El actor debe encontrar el antecedente y entonces llevar a cabo la acción. No obstante, más tarde revisó estas ideas sobre el trabajo del actor y se dio cuenta que el estado emocional no es voluntario y por lo tanto, no es posible condicionar las acciones con los propios estados emotivos. Se centra entonces en su segunda etapa, conocida como el método de acciones físicas, que más tarde desarrollaran autores como Jerzi Grotowski. Stanislavski defiende unos elementos clave que guían al actor en su metodología como son: la relajación, la concentración, la soledad en público, la memoria emotiva, las circunstancias dadas y el sí mágico.

Jacques Copeau (París, 1878 – Beaune, 1949) escribe el artículo *Un intento de renovación dramática*, donde propone una serie de ideas con las que pretende cambiar el teatro francés de su época, como por ejemplo, la actuación en salas pequeñas, la representación de un teatro no comercial y un repertorio clásico. Para este dramaturgo el público y los actores son los elementos fundamentales del teatro. Crea una compañía teatral junto con Charles Dullin y Louis Jouvet conocida como el *Vieux Colombier* y una Escuela en la que trabaja con sus actores desde dos vertientes, por un lado a través de ensayos y puestas en escena y por otro, incorpora un trabajo de entrenamiento con natación, esgrima, lectura de textos... La unión de muchas disciplinas para trabajar en el teatro es una novedad característica de Copeau y necesaria en la preparación del actor, ya que es su cuerpo con lo que trabaja.

En 1905 Stanislavski crea el *Teatro Estudio*, encargando a Meyerhold (Penza, 1874 – Moscú, 1940) su dirección. Meyerhold se opone al teatro naturalista defendido por Stanislavski, y se inclina hacia una teoría interpretativa basada en la biomecánica, defendiendo un teatro de la convención consciente. Critica el teatro como reflejo exacto de la realidad y al actor que plasma las cosas tal y como son, ya que de esta manera se le niega el don de soñar. El teatro de Meyerhold queda definido por una serie de conceptos como la estilización, es decir, la búsqueda de unos elementos necesarios para crear un efecto de realidad, o la convención consciente, que presenta al espectador una

serie de elementos convencionales y éste debe ser capaz de reconstruir a través de su imaginación, el ambiente que determina la obra de teatro. Y finalmente, la teoría biomecánica, un sistema de adiestramiento para el actor donde el objetivo es el controlar todos los medios de expresión que tiene para comunicar.

Antonin Artaud (Marsella, 1896 - París, 1948) es reconocido como el padre de la nueva escena. En 1938 se publica una recopilación de sus ensayos con el título *El teatro y su doble* donde queda reflejado el objetivo de éste: recuperar la esencia del teatro como forma sagrada y de ritual. Para ello, propone acabar con el teatro subordinado a un texto y recuperar la importancia de algunos elementos como son la iluminación, el vestuario o la música, con el fin de causar una reacción en el espectador y emocionarlo. Este teatro que propone Artaud es conocido como el teatro de la crueldad. Este arte hace replantear a la gente su yo interior, es decir su yo entendido metafísicamente. El teatro es un elemento poderoso y mágico que se dirige al espíritu del espectador.

Lee Strasberg (Budzanów, 1901 – Nova York, 1982) con la intención de dar a conocer lo que aprendió del método ruso Stanislavski, funda junto con Harold Clurman y Cheryl Crawford, el *Group Theatre* en 1931. Strasberg plantea un método donde sus tres pilares son la improvisación, la memoria afectiva y la comprensión profunda de la situación de la escena. Propone de esta manera, un teatro de auténticas experiencias, donde el actor debe sentir lo que hace, no recitar las líneas del guión ante el público. Por lo tanto, contrario a Diderot, afirma que el personaje existe en cualquier tiempo, espacio y situación, no sólo en las líneas del guión de un autor concreto, y el actor para crear un personaje debe buscar dentro de su imaginación y su subconsciente. Las premisas fundamentales de su método son la relajación y la concentración y la clave del proceso creativo está en la memoria.

Otros de los alumnos de Stanislavski fue Sanford Meisner (Nueva York, 1905 – Sherman Oaks, 1997) quien crea su propio método, personalizando la enseñanza del método Stanislavski. La base de la actuación en Meisner es la realidad de la conducta, y se diferencia de autores como Lee Strasberg porque mientras éste hace que la actuación del actor parta de sí mismo, con Meisner el actor presta atención al otro en las circunstancias dadas y responde a través de impulsos. El actor de la técnica Meisner vive el momento como si fuera la primera vez. En definitiva, Meisner afirma que actuar es hacer (hacer cuando ocurra algo que te haga hacer) y el actor debe despojarse de toda

intelectualidad para poder hacer de verdad, dejarse llevar. Debe reaccionar a partir del impulso que le llega del otro, del exterior y viviendo en la escena.

Las ideas aportadas por Copeau sobre la renovación del teatro fueron recogidas por Jacques Lecoq (París 1921–París 1999) quien definía el teatro como un juego donde el actor observa la vida y es capaz de encontrar la esencia de todo para poder recrearlo estilizándolo con el objetivo de comunicar algo al espectador. No se trata de imitar, sino de convertirse en el elemento propuesto. Una parte importante del trabajo de investigación de Lecoq lo dedicó a las máscaras, donde ante la dificultad de tener la cara tapada, el actor debe expresarse con el resto del cuerpo. El segundo eje de la pedagogía de Lecoq se basa en la técnica de los movimientos, en la que Lecoq descubre una manera de entender la obra a través de líneas y dibujos. Divide el texto y lo define por movimientos.

Así como Strasberg se dedica al desarrollo del primer Stanislavski, otros autores como Jerzi Grotowski (Rzeszów, 1933 – Pontedera, 1999) desarrollan el trabajo que dejó inacabado el segundo Stanislavski. La trayectoria de Grotowski se divide en cinco periodos, el Teatro de las Producciones (1957-1969), el Parateatro (1969-1978), el Teatro de las Fuentes (1976-1982), Drama Objetivo (1982-1986) y Arte como vehículo (1986). Claramente influenciado por Artaud y el teatro oriental, en su primera etapa Grotowski define lo que se conoce como un teatro pobre donde el teatro es desprendido de todo elemento material y superfluo concentrándose así en la esencia del arte teatral, en el actor. No obstante, Grotowski se va alejando del arte como presentación para acercarse al arte como vehículo, donde el teatro será la vía para buscar un conocimiento interno del propio actor. El teatro es el vehículo que lleva al actor a un ascenso muy primitivo, siendo él mismo su única fuente de satisfacción.

Bertold Brecht (Augsburg, 1898 – Berlín, 1956) fue un poeta, dramaturgo y director teatral alemán. El teatro que defiende debe despertar al público y obligarle a plantearse una serie de preguntas, es decir, el teatro debe tener una función social. Brecht provoca un cambio fundamental en la forma de apreciar el fenómeno teatral, donde el espectador asume una postura crítica, independientemente de los sentimientos de los personajes. Para que todo esto sea posible, el espectador debe alejarse de lo que ve en el escenario y observar la obra desde fuera y crear así una crítica constructiva. De ahí nace la idea de distanciamiento. Este efecto, lo busca por tres vías distintas: A través de los textos, a

través del material técnico: las luces, los instrumentos de utilería, los músicos en escena, la participación de un coro de relatores, etc. Y la tercera vía, la interpretación de los actores, quienes hacen un análisis del personaje: clase social, poder, condiciones sociales, relación con el resto....de manera que se entienda que todo hecho es el resultado de un contexto social y no fruto del destino.

Uno de los autores más recientes que cuestiona el papel del actor es David Mamet (Illinois, 1947). A nivel del trabajo actoral, Mamet afirma que no hay personaje, la única función del actor es comunicar la obra al público y ahí es donde empieza y acaba su trabajo. Por lo tanto, el actor actúa, no crea. Mamet, muy influenciado por Meisner, define su concepto más importante, la verdad del instante, es decir, el momento que sucede entre dos personas en el escenario. Actuar es improvisar dentro de las circunstancias imaginarias de la obra y al igual que en la metodología de Meisner debe observar al resto de los compañeros. Su principal arma es el sentido común. El actor debe conocer qué pasa en escena, saber cuál es su acción e intentar lograrlo respondiendo al comportamiento del otro.

La segunda parte de la investigación consistió en una investigación cualitativa donde se realizaron entrevistas en profundidad con directores y profesores especializados en algunas de estas metodologías, quienes propusieron un método de trabajo para llevar a cabo la representación de *La gaviota*, de Anton Chejov.

Juan Curilem, director y profesor en la escuela chilena Inet-Brecht, propuso una nueva perspectiva a la obra, donde la importancia recaería en destacar el momento social y político que viven los personajes, por encima de las relaciones personales de éstos. De esta manera, estas relaciones quedarían justificadas por el propio contexto. Los actores deben separarse del personaje, poder ser ambos en el escenario y contar la obra como si fuera un relato. También destacaba la inserción de elementos, como músicos en el escenario, que acrecentaría la idea de distanciamiento. En definitiva, es una de las propuestas donde no sólo se modifica el trabajo del actor, sino el resultado final, en el cual seríamos plenamente conscientes de estar viendo teatro épico.

Muy similares fueron las propuestas de José Luis Ferrer con la Estética práctica y Javier Galitó con la técnica Meisner. El primero se centro en el análisis de los personajes por parte de los actores (objetivos, motivaciones, acciones...) y el segundo remarcó la



necesidad de conocer a la perfección las circunstancias dadas del personaje. Ambos proponen el ejercicio de la repetición para que los actores aprendan a observar y sean capaces de reaccionar a estímulos de la manera más natural posible. El resultado será de forma natural e instintiva, el actor no debe esforzarse por ser un personaje, debe actuar el momento.

El resultado final de estas dos últimas técnicas no se diferencia del resultado que quedaría al trabajar la misma obra bajo la metodología de Lee Strasberg, junto al profesor Mariano Hernández, pero si es muy diferente la técnica de preparación que utiliza el actor durante los ensayos. Mientras uno reacciona de forma instintiva a los estímulos exteriores y al resto de los actores, el actor que ha preparado Hernández trabaja a un personaje de manera intrínseca durante todos los ensayos previos. El personaje que ha creado Chejov existe más allá de las líneas que componen la obra y el actor debe crear la ilusión de que es el personaje y de que siente tal y como lo haría ese personaje siendo capaz de transmitir la emoción al público.

Por otro lado, Pere Farran explicaba una técnica de trabajo con los actores muy distinta basada en la expresión corporal de las acciones del personaje de Chejov. Las intenciones, los objetivos y las relaciones se convierten en gestos, movimientos y acrobacias que le dan al actor una nueva perspectiva para crear al personaje y que pueden dar lugar a una representación final de cualquier tipo de estética: tanto naturalista como mimética. Los ejercicios de Lecoq son una herramienta, no tiene porque ser el resultado final.

Finalmente David Vert, influenciado por la técnica Daulte, trabaja con sus alumnos a través del análisis del personaje y la improvisación para conseguir que conozcan totalmente al personaje, que sepan observar al resto de actores y que aprendan a responder a la situación de forma natural.

Tras la investigación podemos afirmar que no existe una única técnica actoral válida o superior al resto sino que cada una de las técnicas aportadas por los diferentes autores son herramientas que debe utilizar el actor según su necesidad u objetivos dentro de la interpretación que desee conseguir. Por lo tanto, las hipótesis planteadas quedan validadas. No es necesaria, tampoco, la aplicación de un solo método en el trabajo del actor, quien utilizará la metodología que crea conveniente en cada momento para

perfeccionar la transmisión, ya sea emocional, reflexiva, intrínseca... para alcanzar su objetivo y el del director: contar una historia al público, remover la conciencia social del espectador, hacer un acto ritual, engañar al público, ser otro personaje, transformar la emoción en movimiento...

Tras haber hablado con los directores y profesores que han formado parte de la investigación y tras la investigación de las teorías propuestas por diversos autores, definimos al actor, como aquel que representa un suceso, independientemente si lo hace con destreza, con insuficiencia o si lo hace de forma profesional o amateur. Ésta debe ser la definición base puesto que no podemos mencionar la necesidad de que, por ejemplo, deban representar ante un público, o encima de un escenario, o utilizando cierto atrezzo...estos elementos dependerán del objetivo del actor al hacer la representación dramática. No obstante, el actor debe poseer una técnica para poder tener un control encima del escenario y poder alcanzar su objetivo dramático.

En conclusión, el actor debe utilizar el teatro y conocer cuál es su motivación y su objetivo, ya sea transmitir algo al público, crear conciencia o expresar su yo interior. Una vez el actor conoce qué quiere hacer con el teatro, debe utilizar la metodología y el entrenamiento que más le convenga para lograr su objetivo satisfactoriamente.

LAURA MARTÍNEZ MOLINER

# LAS ARMAS DEL ACTOR

*Comparación en el trabajo de las metodologías actorales*

Tutor: Miguel Ángel Martín-Pascual

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad

Facultad de Ciencias de la Comunicación

Universidad Autónoma de Barcelona





*El mundo del Arte necesita de mentes curiosas e inquisidoras como la de usted para seguir creciendo.*

Javier Galitó durante una entrevista con la Autora



*Si la gente quiere ver sólo las cosas que pueden entender, no tendrían que ir al teatro:  
tendrían que ir al baño.*

Bertolt Brech





A mis padres por apoyarme en cada una de mis decisiones. A todos los que han colaborado con ilusión en este trabajo y al teatro por hacerme entender la vida de otra manera.



## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>10</b>
<b>2. PREGUNTA E HIPÓTESIS</b>	<b>12</b>
<b>3. METODOLOGÍA</b>	<b>12</b>
<b>4. UN RECORRIDO HISTÓRICO</b>	<b>17</b>
4.1 Diderot y la paradoja del comediante	17
4.1.1 La necesidad de una técnica	17
4.1.2 El actor frío	19
4.2 Stanislavski y el teatro naturalista	20
4.2.1 La propuesta de una actuación orgánica	21
4.2.2 Las claves del actor naturalista	24
4.3 Jacques Copeau y la renovación teatral francesa.	31
4.3.1 La búsqueda de la sinceridad	31
4.3.2 El entrenamiento de un actor.	34
4.4 Meyerhold y la biomecánica	37
4.4.1 Una nueva vía al naturalismo	38
4.4.2 El dominio del cuerpo y las acciones	41
4.5 Artaud y el arte místico	42
4.5.1 El teatro como ritual	43
4.5.2 El nuevo lenguaje del actor	45
4.6 Strasberg y el desarrollo del método Stanislavski	47
4.6.1 La búsqueda del estado creador	47
4.6.2 Del inconsciente a lo consciente	48
4.7 Meisner y la interacción	54
4.7.1 La realidad de la conducta	54
4.7.2 El actor como observador	56

4.8	Lecoq y el control del cuerpo.	58
4.8.1	La dinámica de la naturaleza	59
4.8.2	El desarrollo de una plena expresión corporal	59
4.9	Grotowski y el teatro como vehículo.	64
4.9.1	La búsqueda del conocimiento	64
4.9.2	Los impulsos del actor	68
4.10	Brecht y el distanciamiento.	72
4.10.1	El teatro como necesidad social.	72
4.10.2	El distanciamiento del actor.	75
4.11	Mamet y la valentía del actor.	78
4.11.1	El teatro contemporáneo	78
4.11.2	Acting is reacting	78
5.	CASOS PRÁCTICOS	83
5.1	Escuela de Teatro Inet-Brecht y Juan Curilem	83
5.2	Estética práctica y José Luis Ferrer	85
5.3	La Escuela Eolia y David Vert	86
5.4	La disciplina de Lecoq y Pere Farran	89
5.5	La técnica Meisner y Javier Galitó	90
5.6	El Método y Mariano Hernández	92
6.	DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES	94
	BIBLIOGRAFÍA	98
7.1	LIBROS	98
7.2	EBOOKS	99
7.3	CUADERNOS	99
7.4	ARTÍCULOS	100
7.5	REVISTAS Y PERIÓDICOS	100
7.6	WEB	101
7.7	FUENTES PROPIAS	102

## 1. INTRODUCCIÓN

*Las armas del actor, comparación en el trabajo de las metodologías actorales* surge tras observar la falta de formación en el trabajo de dirección de actores de los proyectos llevados a cabo en el grado de Comunicación Audiovisual. La necesidad de conocer las herramientas que ofrecer a los actores para que éstos lleven a cabo una interpretación, adecuada a la finalidad que el director se propone, ha llevado a investigar las principales teorías que se aplican a los actores en el teatro, el género literario donde la principal vía de comunicación es el propio actor.

Existen metodologías aplicadas a la formación y preparación del actor nacidas de la mano de grandes directores de teatro que buscaban nuevas formas de representación y nuevos objetivos para la dramaturgia. Denis Diderot fue uno de los primeros teóricos en definir el oficio del actor y las habilidades que éste debía poseer para poder hacer bien su trabajo. Con la llegada de nuevas estéticas aparecen nuevos objetivos en el teatro, desde el naturalismo de Constantin Stanislavski hasta el teatro épico de Bertolt Brecht, incluso la percepción del teatro como vía de conocimiento y no como arte espectáculo. En pleno siglo XXI, el actor se encuentra con un conjunto de teorías y disciplinas muy dispares entre sí con las que poder formarse para llevar a cabo una buena actuación.

El propósito de la investigación es recoger las principales herramientas de las que dispone el actor para realizar una interpretación adecuada a lo que pretende conseguir a través del arte del teatro.

En esta búsqueda, partimos de la definición que Barba (1995) daba sobre la técnica, entendida como “el uso extra-cotidiano del cuerpo-mente” [Traducción al español] (p.9). Aparecen algunas preguntas relacionados con las diferencias entre las técnicas de actuación de las que dispone el actor como ¿Debe el actor meterse en la piel de un personaje y olvidarse incluso de él mismo?, ¿Debe utilizar su propia experiencia o es cuestión de imaginación?, ¿El actor debe ser únicamente impulsivo y valiente encima del escenario? Esta investigación indaga en las diferencias entre el actor que trabaja únicamente para el espectador, un actor que sabe mentir, que memoriza las líneas del texto y tiene valentía para dejarse llevar una vez encima del escenario, y el actor que es él mismo su primer objetivo y utiliza su herramienta, su propio cuerpo, para despertar el subconsciente y transmitir algo sencillo y natural al público. Pero tras una pregunta surgen otras y las respuestas son mucho más complejas de lo esperado.

Este trabajo es, en primer lugar, el resultado del recorrido sobre las principales técnicas y metodologías de preparación del actor y, en segundo, la búsqueda del enlace entre éstas, las cuales se retroalimentan. La segunda parte del trabajo refleja el uso de las metodologías de hoy en día con casos prácticos concretos. De esta manera, la investigación muestra con ejemplos, los ejercicios que utilizan los actores para conocer un personaje, para interpretarlo y los objetivos que cada metodología se propone.

## **2. PREGUNTA E HIPÓTESIS**

Para cumplir el objetivo de la investigación, queda planteado el siguiente interrogante: ¿Hay una técnica válida o superior al resto que ofrezca al actor las herramientas necesarias para alcanzar sus objetivos en escena? El interrogante que anima esta investigación nace de los siguientes supuestos:

- Las distintas técnicas empleadas por los actores no responden a una única necesidad, cada metodología y forma de trabajo pretende satisfacer distintos objetivos dentro del teatro.
- Los sistemas de dirección de actores responden a metas muy diversas según la misma concepción del teatro y de la principal misión del actor.
- No es necesario la aplicación de un sólo método en el trabajo del actor. La mezcla de éstos y la invención de nuevos, según la necesidad del actor y del director, dará lugar a una actuación más rica interpretativamente.

## **3. METODOLOGÍA**

El objetivo de este capítulo es abordar la metodología de investigación que se llevará a cabo en este trabajo, así como la técnica de recolección de información utilizada. Para poder responder a la pregunta que abre esta investigación, y poder demostrar las distintas hipótesis, se llevará a cabo una metodología dividida en dos partes en las que se desarrollará lo siguiente:

Explicación de los distintos sistemas de actuación propuestos a lo largo de la historia. A través de una revisión bibliográfica, se sintetizarán las ideas que han propuesto grandes directores y pedagogos del mundo del teatro sobre el objetivo de este arte y sobre el trabajo que en consecuencia debe llevar a cabo el actor. Para la definición de esta primera parte de la metodología, nos hemos basado en *El artículo de revisión*, publicado en la Revista Iberoamericana de Enfermagem Comunitaria (Guirao-Goris, Olmedo Salas & Ferrer, 2008). Icart Isern, & Canela Soler (1994 citados en Guirao-Goris, Olmedo Salas & Ferrer, 2008) definen un artículo de revisión como “un estudio detallado selectivo y crítico que integra la información esencial en una perspectiva unitaria y de conjunto” (p.4). La presente investigación pretende ser una revisión descriptiva de las técnicas y metodologías propuestas por distintos autores

pertenecientes al mundo del teatro, con el fin de enunciar cuáles son sus principales características y poder hacer una comparación que sirva al actor como guía de comprensión de su trabajo actoral. El objetivo de la revisión será identificar los aspectos más relevantes sobre el tema que ocupa nuestra investigación para poder discutir críticamente conclusiones contradictorias, a la vez que se dan respuestas a nuevas preguntas. Una vez definido el objetivo de la investigación, se pasará a la búsqueda bibliográfica. Las principales fuentes que nutrirán la primera parte del trabajo son libros escritos por los mismos autores donde definen su propia técnica, seguidamente se consultarán otros libros de autores que han tenido un contacto directo con el autor a tratar (por ejemplo, alumnos suyos). Finalmente, se utilizarán revistas, periódicos y otros artículos que sintetizan las metodologías tratadas o hacen referencia directa a los autores. El uso de diccionarios como *La dirección de actores* (Melendres, 2000) o *Diccionario del teatro* (Pavís, 1980) serán libros básicos para definir los conceptos clave del teatro presentes en la mayoría de bibliografía consultada. El criterio de selección de la información escogida será aquella con referencia a la definición del teatro que argumenta el autor y la descripción de la metodología actoral que propone, así como todos los datos que justifican sus propuestas. Para poder exponer de manera clara los resultados obtenidos de la revisión, se llevará a cabo una buena organización de la información: Utilizaremos la técnica DESLIZAR descrita por Maeda (2006 citado en Guirao-Goris, Olmedo Salas & Ferrer, 2008). De cada bibliografía consultada recogeremos la información esencial y eliminaremos aquella que sea innecesaria. Seguidamente, organizaremos la información en grupos. En este caso, de cada autor se recogen tres apartados clave (uno relacionado con su biografía y formación, otro con lo que el autor entiende por teatro y finalmente, las técnicas que propone para trabajar con el actor). Una vez organizada la información se pasará al redactado y se valorarán los resultados, analizando que la información responda a una serie de preguntas como: ¿Se responde a las preguntas que abren la investigación?, ¿Son válidas las fuentes utilizadas?, ¿Se describen y critican los conceptos expuestos? Etc.

La segunda parte de la investigación consistirá en la realización de entrevistas en profundidad con el objetivo de realizar una comparación de las distintas formas de trabajo que proponen hoy en día directores y profesores del teatro, asociados a un método concreto, para trabajar con el actor la obra de *La gaviota* de Anton Chejov. Como podemos observar se basa en un planteamiento cualitativo pues el trabajo se



orienta a investigar un tema amplio dentro de una realidad cambiante y con una comprensión libre. El instrumento para abordar esta técnica será la entrevista en profundidad, donde el entrevistador, seguirá una entrevista dividida en dos partes: una relacionada con la parte más teórica del autor a tratar y otra, donde dejará más libertad al entrevistado, quien se irá descubriendo apostando por un entrenamiento del actor específico. La elección de esta metodología cualitativa se justifica puesto que la intención es conseguir información basada en la realidad actual para contrastarla con la teoría en este campo, además de que sean expertos sobre la materia quienes aporten esta información, que se convertirá en la puerta de entrada a este tema para muchas personas con una rango inferior de información sobre metodologías actorales. La primera parte de la entrevista, seguirá un esquema de ítems que deben ser tratados, nunca las preguntas enteras (a no ser que el medio de soporte utilizado sea el mail, en ese caso las preguntas serán redactadas y enviadas, no obstante, en ningún momentos las preguntas deben inducir a una respuesta concreta). La segunda parte de la entrevista será la propuesta, por parte del entrevistado, de describir un trabajo actoral con la metodología en la que está especializado, mientras el entrevistador guiará, organizará y será el responsable de mantener la conversación. La preparación de la entrevista se basa en:

- Guión de los temas que deben ser tratados durante la entrevista, se realiza un guión por autor a tratar.
- Elección de los entrevistados: La elección de la cantidad y calidad de personas entrevistadas se realizó a través una aproximación al universo de entrevistados potenciales a partir de fuentes disponibles, como artículos y revistas online, de escuelas a nivel internacional y de disponibilidad por proximidad. De esta manera, estos fueron los entrevistados que formarán parte de esta investigación y el soporte con el que se llevará a cabo:

<b>NOMBRE</b>	<b>JUSTIFICACIÓN</b>	<b>AUTORES</b>	<b>SOPORTE ENTREVISTA</b>
Lluís Hansen	Titulado en Dirección y Dramaturgia por el Institut del Teatre (1999) y profesor de dramaturgia y escritura en el Institut del Teatre y el Col·legi del Teatre de Barcelona.	C. Stanislavski D. Diderot	Personal (grabadora)
Pere Sais	Licenciado en arte dramático por el Instituto del Teatro de Barcelona donde, desde el 2009, ejerce como profesor de voz y de actuación.	J. Grotowski	Personal (grabadora)
Juan Curilem	Licenciado en Teatro y Sociología en la Universidad de Concepción de Chile, es profesor en Inet- Brecht.	B. Brecht	e-mail
David Vert	Actor y profesor en la escuela Eolia de Barcelona.	Mezcla de metodologías.	Personal (grabadora)
Mariano Hernández	Alumno del Taller de Teatro del Teatro San Rafael y maestro de actuación.	L. Strasberg	e-mail
Pol Felip	Alumno de la escuela Eolia de Barcelona.	Mezcla de metodologías.	Personal (libreta)
Javier Galitó	Actor y profesor de la Técnica Meisner.	S. Meisner	e-mail
Pere Farran	Actor de oficio y profesor en el Colegi del Teatre de Barcelona.	J. Lecoq	Personal (grabadora)
Iñaki Moreno	Director y profesor de la técnica Meisner en Argentina.	S.Meisner	e-mail

Finalmente llevaremos a cabo las entrevistas en las fechas concretadas por los entrevistados y entrevistador. Durante la entrevista tendremos en cuenta las tácticas propuestas por Gorden (1975, citado en Valles, 2002) para promover la locuacidad del entrevistado:

- Táctica del silencio: Utilizada para expresar interés en lo que el entrevistado afirma.
- Táctica neutral: Ruidos y gestos que indican la aceptación de lo que el entrevistado está anunciando y que fomentan a continuar con su discurso.
- Táctica de reafirmación: Fomentar a que el entrevistado profundice en un tema que previamente ha anunciado él mismo.
- Táctica de recapitulación: Incitar a que el entrevistado relate de forma cronológica su biografía, estudios cursados, formación...
- Táctica de aclaración: Solicitar la explicación de un hecho u opinión de forma detallada.
- Táctica de cambiar de tema: Preguntas lanzadas para tratar temas aún no mencionados o que susciten contradicción al entrevistado.

Gracias a la aplicación de esta doble metodología se conocerán en profundidad las distintas herramientas de las que dispone el actor para compararlas y conocer su uso según lo que se busque con su actuación.

## 4. UN RECORRIDO HISTÓRICO

### 4.1 Diderot y la paradoja del comediante

Dennis Diderot (Langres, 1713 – París, 1784) fue un escritor, crítico de arte, filósofo y dramaturgo de la ilustración francesa. Puig (1994) afirma en el diario *ABC* que dos de sus obras más representativas son *La religiosa* (1760) y *El sobrino de Rameau* (1761)<sup>1</sup>. Denis Diderot es conocido por la dirección del proyecto colectivo más importante del siglo XVIII, la *Encyclopédie*. Además como Lasa (2010) afirma, fue autor de numerosos ensayos filosóficos, cuentos y novelas<sup>2</sup>. Escribió *La paradoja del comediante* (1769) donde trata el mundo del teatro y define las actitudes y habilidades de un actor. Esta obra será la que tomemos como referencia para conocer lo que Diderot entendía por un actor.

#### 4.1.1 La necesidad de una técnica

En *La paradoja del comediante*, Denis Diderot defiende una técnica de actuación fría posicionándose en contra del actor blando. El actor que defiende Diderot es aquel cargado de juicio y sin ninguna sensibilidad. Compara al actor con cualquier otro imitador de la vida, como puede ser un pintor o un poeta, demostrando de esta manera que son hombres tan ocupados en mirar e imitar la naturaleza que es imposible que estén afectados en su interior. “Nosotros sentimos; ellos observan, estudian y pintan” (Diderot, 1986, p.21). No obstante, esta afirmación se podría interpretar de una manera opuesta, pues los artistas al pintar, actuar, diseñar... lo que hacen es observar con una sensibilidad distinta, mucho más grande, e interpretar la realidad desde otra perspectiva.

---

<sup>1</sup> Puig, V. (1994, 29 de Julio) Diderot. *ABC*. Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1994/07/29/013.html>

<sup>2</sup> Lasa, C. (2010). *Diderot como lugar de encuentro: estética, ética y retórica en El sobrino de Rameau*. Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad del País Vasco (Donostia). Recuperado de <http://www.ehu.es/argitalpenak/images/stories/tesis/Humanidades/Diderot%20como%20lugar%20de%20encuentro%20estetica,%20etica%20y%20retorica%20en%20El%20sobrino%20de%20Rameau.pdf>

Diderot afirma que sin esta técnica basada en la frialdad, el teatro no conmovería ni produciría el efecto que busca. El actor no puede hablar ni actuar de la misma forma cómo lo haría en la realidad ya que el resultado sería pobre. Por lo tanto, el teatro va más allá de mostrar lo verdadero, no es tan simple como revelar cómo son las cosas tal y como la naturaleza nos las muestra. El teatro es conformar una serie de gestos, movimientos y posiciones con un modelo ideal imaginado por el actor, incluso exagerado. El talento del buen actor no es sentir (sentir lo hace cualquier persona) sino expresar lo más exactamente posible las consecuencias del sentimiento que se quiere expresar. El teatro es técnica. Diderot (1986) afirma:

Reflexionad un momento sobre eso que llaman en el teatro ser natural. ¿Es acaso el mostrar las cosas tal y como son en la Naturaleza? En manera alguna. Lo natural, en este sentido, no sería más que la vulgaridad. ¿Qué es, pues, la naturalidad escénica? Simplemente, la conformidad de las acciones, del discurso, del rostro, de la voz, del ademán, del gesto, con un modelo ideal imaginado por el poeta y a menudo exagerado por el comediante. He ahí lo maravilloso. Ese modelo no sólo influye en el tono, sino que modifica hasta el paso, hasta el aspecto. De aquí que el comediante en la calle y en la escena sea dos personajes tan distintos que cuesta trabajo reconocerlos. (p.32)

El actor debe observar la naturaleza y limitarse a imitarla para mostrarla ante un público. Memoriza una serie de gestos, de movimientos, de sutilezas que deberían ser en cierto momento. Hansen (2014) se pregunta:

¿Cuál la emoción del actor cuando está ensayando? El actor tiene que ser frío y calculador, que se suelte durante los ensayos, y se deje guiar por sus impulsos para probar cosas o nuevas sensaciones, pero en el escenario tiene que tener control sobre él mismo, sobre la pureza y la precisión de los signos que emite al espectador. No hay emoción del personaje, hay emoción de que lo está haciendo bien y lo está colando perfectamente. (Fuentes propias)

#### 4.1.2 El actor frío

A pesar de tratarse de una teoría del siglo XVIII, sorprende la afirmación del autor sobre la incapacidad de la mujer para ser buena actriz justificándose con el mismo argumento del actor frío. “¡No nos podemos comparar con ellas en los momentos de pasión!” (Diderot, 1986, p.26). No obstante, la mujer no es la única excluida, el artista joven, sea cual sea su sexo, está lleno de pasión y de sentimiento, y por lo tanto lo aleja del buen actor y afirma que “el que ha sido designado por la naturaleza como comediante sobresale en su arte cuando ha adquirido una gran experiencia, cuando se ha extinguido el fuego de las pasiones” (Diderot, 1986, p.37). Un punto de vista que se contradice con otros teatros, como el de la cultura oriental, puesto que el niño tiene la flor de la juventud, lo que implica ser más impulsivo y por lo tanto más auténtico. En teatros orientales como el Noh, los actores se empiezan a preparar desde jovencitos por esta misma razón. Sais<sup>3</sup> (2014) afirma no estar de acuerdo con que la preparación del actor desde joven sea algo tan eficiente ya que trabajar con niños podría implicar la limitación a ese conocimiento e incapacitarlo para trabajar otras técnicas y rituales más adelante. Hablaríamos entonces más bien de un tema de madurez y no tanto de sensibilidad.

Para Diderot, el teatro sirve al público y no al actor, por lo tanto es más sencillo comprender por qué él no espera que sea el actor el que sienta. El actor sube al escenario y mueve sensaciones, emociones, palabras en el público, pero todo es una constante técnica de imitación donde el actor no ha sentido cada sentimiento en su interior pero sí ha hecho que lo sintiera el espectador. Cuando ese actor acaba la obra, se siente únicamente cansado, es el público quien se siente triste, alegre o purificado. Es aquí donde encontramos la paradoja. El actor ve al personaje como una ilusión que no le afecta personalmente, una ilusión lejana a su persona, él es simplemente el cuerpo donde se posa esa imaginación. En cambio, el público asocia al personaje con el actor. El espectador no quiere ver a un actor que se emociona, quiere emocionarse él mismo y eso es lo que debe conseguir el actor.

Una de las teorías que presenta en su libro es que no podemos actuar, escribir, pintar con el sentimiento a flor de piel. Por ejemplo, no podemos escribir sobre la muerte de

---

<sup>3</sup> Pere Sais es licenciado en arte dramático por el Instituto del Teatro de Barcelona donde, desde el 2009, ejerce como profesor de voz y de actuación. Es el autor del libro *Grotowski: del Teatro al arte como vehículo* (2009), publicado por el Instituto del Teatro y la Diputación de Barcelona. Desde el 2007, dirige el Laboratorio de Investigación en Artes Performativas Drama Ritual.

un ser querido en el momento justo en el que lo perdemos porque necesitamos procesar el dolor y entonces hablar de él. “Sólo cuando la memoria se asocia con la imaginación, la una para recordar, la otra para exagerar la dulzura de un tiempo pasado, se controla uno y se puede hablar bien” (Diderot, 1986, p.48).

Los actores son simplemente observadores e imitadores de la naturaleza. El actor no actúa como si esto le pasara a él, el actor representa cada detalle tal y como debería ser en cada momento y lo muestra sin sufrir ningún cambio en su interior pero es capaz de movilizar la sensibilidad del espectador. Es una teoría que puede resultar ser mucho más cercana a la realidad del verdadero actor, que ayuda a prepararse para hacer una buena interpretación. Diderot utiliza un gran argumento que nos acerca a entender su teatro frío: Un actor que utiliza su propia sensibilidad o recurra a la memoria emocional y deba representar varias veces a la misma obra, obtendrá resultados distintos, pues su actuación siempre dependerá de su yo interior. Habrá días que pueda llegar a sentir más que otros y por lo tanto habrá veces que pueda llegar como debe hacerlo al espectador y otras que no. En cambio, un actor que consiga tener una técnica perfecta, separará lo que está haciendo con lo que siente, y el resultado será siempre el mismo (incluso irá mejorando con cada actuación) sea cual sea su sentimiento o emoción en el momento en el que está actuando. Hansen (2014) comparte la misma opinión y se pregunta: “¿Cómo puede hacer el actor cada día una función de la misma manera? Si se deja llevar por las emociones del personaje cada día será diferente, es imposible” (Fuentes propias).

En definitiva, Diderot defiende una de las técnicas dirigidas al teatro como arte espectáculo, un teatro donde la única finalidad es satisfacer a un público y el actor debe tener la habilidad de saber engañar y hacer creer que es un personaje para provocar una emoción en ellos. Ese el único objetivo del actor, por lo tanto la frialdad y la técnica serán sus mejores herramientas.

#### **4.2 Stanislavski y el teatro naturalista**

Una de las teorías más utilizadas en las escuelas dramáticas está asociada al método naturalista que aportó Constantín Stanislavski (Moscú, 1863 – Moscú, 1938). Tal como explica en su obra *Mi vida en el arte* (1925) su sistema fue difundido por el *Group Theatre*, una asociación teatral nacida en Nueva York formada por Harold Clurman y

Lee Strasberg. Clurman lo define como “una formalización codificada de la técnica de la actuación a través de la cual el actor se utiliza a sí mismo más conscientemente como instrumento para alcanzar la verdad en escena” (Stanislavski, 1990, p.1). El inicio profesional de Stanislavski fue en 1888 cuando funda la *Sociedad de Artes y Letras*, donde se reunían distintos artistas y representaban sus obras. En 1897, Stanislavski se reúne con Vladímir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko, director de la escuela teatral *Sociedad Filarmónica de Moscú*. De este encuentro nace el *Teatro de Arte de Moscú* que se hizo conocido con la representación de las cuatro obras principales de Antón Chejov, empezando por *La gaviota*. En 1905, crea el *Teatro-Studio*, que encomendará su dirección a Vsevolod Meyerhold. A partir de 1909, Stanislavski empieza a escribir sus primeros artículos con el fin de fijar un sistema sobre todas las teorías con las que trabajaba, técnicas que buscaban en el interior del actor y de sus emociones.

#### **4.2.1 La propuesta de una actuación orgánica**

El teatro modernista que presenta Stanislavski en el *Teatro de Arte de Moscú* destaca por ser totalmente contrario a los melodramas rusos que se representaban al mismo tiempo en el país. Kreig (2003) afirma que Stanislavski quería “luchar contra la actuación grandilocuente que no contenía ninguna clase de emoción donde el único objetivo de las actuaciones era el aplauso del público” (p.2). El actor, por lo tanto, utilizaba una actuación mecánica ante la cual Stanislavski propone una actuación orgánica. Ísola (2012), profesor de la Universidad Católica de Perú, explica en su Aula Abierta a través de la red, que este nuevo teatro naturalista despertaba la necesidad de crear una técnica para el actor. Obras como *La gaviota* de Chejov, se alejan de los soliloquios de obras clásicas donde el actor con sus palabras expresaba su estado de ánimo y presentaba literalmente todo su contexto. Con el teatro moderno que estaba naciendo, el texto no era suficiente para transmitir al público, lo era también el subtexto de cada frase y acción. El actor era el encargado de conocer a partir de las acciones, las motivaciones del personaje y transmitir al público la emoción correcta. Debían acabar con la artificialidad de los actores del momento<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Pontificia Universidad Católica del Perú (2012, 27 de Agosto). *Stanislavsky y la idea de la acción*, Alberto Ísola en Aula Abierta. Recuperado de <http://es.wikihow.com/citar-un-video-de-Youtube>



Por lo tanto, Stanislavski propone un actor que sea creador y que trabaje sobre la verdad encontrando y manifestando estados emocionales auténticos. Nace entonces el llamado método de Stanislavski dentro de la estética naturalista y se convierte en el referente de la pedagogía teatral del siglo XX. Pero no debemos confundirnos, lo que Stanislavski busca no es la exteriorización de los sentimientos, sino su origen interior. El actor no debe aparentar en el escenario, sino vivir. Debe ser sincero dentro de las circunstancias dadas de la actuación.

Debemos tener en cuenta la influencia en las teorías de Stanislavski de sus referentes científicos como Pavlov o Ribot. La investigación que llevó a cabo fue un camino de dudas que le llevó a revisar constantemente sus teorías y que dio lugar a dos momentos diferenciados de su investigación: una primera etapa en la que elabora una teoría organizada por una serie de conceptos básicos y, una segunda parte conocida como el método de las acciones físicas. En su primera etapa, Stanislavski defiende ideas como que la mínima presencia de un actor sobre el escenario implica una acción, el actor debe contar algo al espectador. Stanislavski hace hincapié en la necesidad del actor de crear unas acciones físicas, las cuales adquieren un gran significado. “No hay acciones físicas que estén divorciadas de algún deseo, algún esfuerzo en alguna dirección, algún objetivo, sin que uno sienta en su interior una justificación para ello” (Stanislavski, 1967, p.7). No podemos simplemente sentir algo (amor, odio, celos, valor...) sin saber qué es lo que ha llevado al personaje a sentir eso. El actor sólo debe preocuparse de buscar el antecedente del sentimiento, y la acción saldrá sola. Por lo tanto, todo lo que el actor haga encima del escenario debe estar completamente ligado al personaje, cada movimiento debe estar justificado. “Cualquier cosa que suceda en la escena debe suceder porque haya un propósito para ello” (Stanislavski, 2005, p.31). Una vez reconocidos todos los movimientos del personaje, el actor tiene la mitad del trabajo hecho. “Las acciones externas adquieren su significado y su calor de los sentimientos internos y éstos encuentran su expresión en términos físicos” (Stanislavski, 1967, p.8). Es decir, un actor analiza el texto de la obra y encuentra todas las acciones que realiza su personaje. Cada una de esas acciones tiene una razón interna que la justifica y una acción física que la externaliza.

No obstante, más tarde revisó estas ideas sobre el trabajo del actor y plantea entonces lo que Kreig (2003) explica como “antes de sembrar una semilla, era necesario preparar el terreno, para que ésta sea recibida” (p.5). El estado emocional no es voluntario y por lo

tanto, no es posible condicionar las acciones con los propios estados emotivos. Se centra entonces en el llamado método de acciones físicas, que más tarde desarrollaran autores como Jerzi Grotowski, donde el actor se preocupa únicamente de lo que está haciendo, sin preocuparse de las emociones. Debe saber generar las acciones físicas concretas que despierten las emociones que necesita. La emoción surge a partir del hacer del actor. Éste se relaciona con otros actores, con el entorno y las emociones van despertando. Chávez (2011), afirma en el blog de Espacio Escena que las acciones no son el resultado de la emoción, las acciones son la causa y el resultado<sup>5</sup>. Hansen (2014) es de la opinión que:

Stanislavski cada cual lo interpreta a su manera, pueden estar influenciados por el primer Stanislavski, mucho más psicologista y el segundo mucho más de acciones físicas concretas, él mismo se contradijo. Stanislavski era víctima de una forma de pensamiento donde lo científico estaba muy de moda y hoy quizás hay cosas que no son tan científicas si no que se basan en emociones y sensaciones. Lo que hoy se aplica como método Stanislavski muy diferente al que él dijo en su momento. (Fuentes propias)

No obstante, otros autores afirman que Stanislavski no se contradijo del todo, sino que simplemente cambió el orden de trabajar las cosas. Con Stanislavski nace una increíble importancia en el subtexto de cada obra, igual de importante que el propio texto. El texto de una obra finaliza encima del escenario cuando el actor lo está interpretando y lo está mostrando al público. El actor debe saber ir más allá de la recitación mecánica de un texto.

---

<sup>5</sup> Chavez, E. (2011, 21 de noviembre) *Memoria Emotiva y Método de las Acciones Físicas-Konstantín Stanislavski*. Teatro/Espacio Escena. Recuperado de <http://www.scoop.it/t/teatro-espacio-escena/p/703721600/2011/11/21/memoria-emotiva-y-metodo-de-las-acciones-fisicas-konstantin-stanislavsky>

#### **4.2.2 Las claves del actor naturalista**

Para poder adentrarnos aún más en la técnica que propone Stanislavski conozcamos algunos de sus elementos clave, como por ejemplo, la necesidad de la relajación. Para poder actuar es necesario liberarse de cualquier tensión muscular, el actor debe lograr una completa libertad muscular antes de enfrentarse a una situación dramática. Esta relajación no sólo debe estar presente en los momentos más calmados de su papel sino también en los momentos de más tensión emocional y física. Stanislavski afirma que el actor debe aprender a mirar las cosas en el escenario y lo más importante verlas. “La observación intensiva de un objeto despierta naturalmente un deseo de hacer algo con él. A su vez, el hacer algo con él, intensifica su observación del mismo” (Stanislavski, 1967, p.28). Para poder concentrarse en ese objeto, éste debe tener algo que le interese al personaje y poder crear una influencia hacia él. El actor debe ver el objeto como algo más que un objeto, esto Stanislavski lo llama atención sensorial. No obstante, no se refería únicamente a los objetos reales, sino también a los imaginados, que piden una atención mucho más trabajada. Strasberg (1986) define estos objetos de la siguiente manera:

Pueden ser objetos físicos imaginarios o pueden ser objetos sensoriales, recordamos como la sensación de calor o de frío, la de un sonido concreto. Son estos objetos inmateriales en los que el actor se puede concentrar y por lo tanto, puede volver a crear en el escenario la sensación que en un principio producían, pueden ser objetos mentales pensados o de fantasía. (p. 75)

Para que el actor pueda poner en marcha su creatividad es necesario que se libere de la tensión física y que controle su cuerpo. Por lo tanto, la facultad creadora del actor está condicionada por la concentración. La mente, la voluntad y los sentimientos del actor son los responsables de despertar los elementos interiores. En el escenario, los elementos serán la acción, los objetivos, las circunstancias dadas, la concentración de la atención, la memoria de las emociones etc. Es decir, todo lo básico para dar lugar al estado creativo del actor. Si en un escenario el actor utiliza todo esto, la naturalidad superará a la artificialidad.

En la concentración también es importante el círculo de atención que el actor crea a su alrededor. Stanislavski (1990) afirma:

En un círculo tan estrecho, como en un círculo de luz, es fácil examinar los detalles más pequeños de los objetos dentro de su circunferencia, vivir con los sentimientos y deseos más íntimos, realizar las acciones más complicadas, resolver los problemas más difíciles y analizar los propios sentimientos e ideas. (p.43)

Stanislavski define también la soledad en público. El actor se encuentra ante un público y rodeado de un espacio circular imaginario que se puede llevar a cualquier lado. Público, porque todos los espectadores están atentos al actor durante toda la obra y soledad, porque el círculo de atención lo aleja de este mismo público.

La memoria emotiva es el tema más polémico de Stanislavski y está fundamentado en las teorías del francés Ribot quien había planteado la reparación de los recuerdos. El maestro ruso, con motivo de la búsqueda de la aparición de los estados emocionales, plantea al actor trabajar sobre sus propios recuerdos personales y mecanizarlos. “Su preocupación por los mecanismos emocionales da lugar a la proposición de que el actor busque en su depósito vivencial situaciones afectivas idénticas o análogas a las de su personaje” (Melendres, 2000, p.90). De esta manera el actor hace aparecer en el escenario estados emocionales concretos relacionados con imágenes propias del pasado.

Como bien justifica Kreig (2003) “así como existe una memoria sensorial, es decir, recordamos olores, sabores, texturas, colores... también existe una memoria de las emociones y muchas veces la memoria sensorial dará paso a la memoria afectiva” (p. 4). La memoria emocional es aquella que guarda las sensaciones que una vez sentimos. Ayuda al actor a reconstruir exactamente cómo siente una emoción en un momento anterior de su vida. Cuanto más grande sea la memoria emocional, más lo será la capacidad creadora interna del actor. Stanislavski además afirma que “algunas veces las emociones continúan viviendo en nosotros, crecen y se profundizan. Aún estimulan nuevos procesos y, o bien llenan detalles no afinados, o sugieren otros nuevos por completo” (Stanislavski, 1967, p.98). El control de la memoria emocional puede dar lugar a una representación realista total del actor. La memoria emotiva copia las sensaciones que tu memoria ha guardado al vivir diferentes hechos, no los mismos hechos. La memoria emotiva nace con la idea de hacer vivir realmente y no mentir. Hace que el actor busque en sus recuerdos para encontrar alguno similar al del personaje

sustituyendo las situaciones emotivas de éste por las suyas propias. ¿Cómo debe hacer esto el actor? Debe, primero de todo, predeterminar el estado emocional del personaje (ej. tristeza) y a partir de ahí buscar en su interior y en sus vivencias un recuerdo que le genere ese sentimiento. Muchas veces Stanislavski afirma no pensar en el sentimiento, sino solamente en lo que lo hace surgir.

No obstante, el recurso de la memoria emocional presenta grandes dudas y problemas. Es complicado encontrar experiencias análogas, y mucho más cuando tratamos textos clásicos llenos de asesinatos, venganzas... y no lo es tanto desde el punto de vista ético como sensorial. Para Melendres (2000):

Stanislavski aconseja al actor que busque [...] situaciones afectivas idénticas o análogas a las de su personaje, incluso en casos extremos (por ejemplo Otelo), sobre la base que todo el mundo ha matado alguna vez una mosca. [...] no es nada evidente que matar una mosca y matar a Desdemona sean experiencias análogas ni desde el punto de vista ético ni desde el punto de vista sensorial. [...] No tenemos que olvidar que la memoria no es amoral, sino que tiene un carácter profundamente moral, que la construimos sobre la base de nuestras ideas y creencias. Esto significa que recurrir a la memoria sensorial del actor equivale a acercar el universo moral del personaje al universo moral de su intérprete y no a la inversa. (pp. 90-91)

Además no debemos olvidar que la memoria a veces es una construcción subjetiva de las historias pasadas, donde la persona mezcla realidad e imaginación y donde las sensaciones y las emociones se van modificando.

Otra de las problemáticas que despierta este recurso está relacionada con la idea que Diderot plantea, puesto que un actor sensible no puede dar la talla en cada una de sus representaciones porque su estado de ánimo puede variar y por lo tanto, sólo el actor con una técnica fría y memorizada era capaz de hacer una representación digna sea cual sea su estado emocional como persona. Stanislavski reconoce que el estado creador del actor es algo cambiante y que como consecuencia puede influir en los resultados de la actuación final. Por lo tanto, al final de su vida y con el nuevo método de las acciones físicas encuentra la manera de despertar el subconsciente emocional del actor a través de una técnica consciente física.

Las circunstancias dadas y el *sí* mágico son también dos elementos básicos para poder entender el método del dramaturgo ruso. El actor debe creer en la vida que ha creado la obra y su imaginación debe estar comprometida emocionalmente con la ficción sin olvidar que es un actor encima de un escenario y delante de un público. Por lo tanto, su principal recurso será preguntar: ¿Y si esto fuera verdad, cómo actuaría yo?, de esta manera el actor recurrirá a una serie de emociones o experiencias pasadas para conocerse y crear una respuesta realista en el personaje. Para Stanislavski (2005):

Las circunstancias que supone y enuncia el *sí*, originan en fuentes cercanas a nuestros propios sentimientos, y tienen una poderosa influencia en la vida interna de un actor. Una vez que ustedes han establecido este contacto entre su vida y su parte, sentirán ese impulso interno, ese estímulo. (p.42)

El actor debe crear un vínculo entre su experiencia personal y el personaje y ayudarse con el *sí* para ser impulsado a actuar de una manera verdadera. Kreig (2003) lo define como “el encargado de enviar el primer impulso para que se desarrolle el proceso creador, despertando en el artista la actividad interna y externa” (p.3). El actor debe ser plenamente consciente de quién es y dónde está en cada momento y para poder encontrarse a sí mismo tiene que ser capaz de contestar con sinceridad ¿Qué haría él en un momento exacto, si tuviera que actuar en la vida real bajo las mismas circunstancias en las que lo sitúa su papel? Esta idea es una de las principales y más utilizadas por los actores del teatro naturalista. Como podemos ver en ningún momento Stanislavski afirma que el actor se olvide de que es actor. Hansen (2014) habla así de los actores:

El actor está detrás sentado con una actitud neutra. Cuando le toca se levanta, se coloca, cambia la actitud y su posición corporal. El actor no se olvida de que es actor. Si en un momento dado a un actor se le cae un collar al suelo, que sabe que molestará en la escena siguiente, el actor, y no el personaje, se fijará en lo que ha pasado y lo apartará con el pie disimuladamente para poder hacer que la obra siga. Lo mismo ocurre con el público. El espectador ve la realidad del actor y del personaje lo que hace que la experiencia del público sea la experiencia del actor pero no tiene porque sentirse emocionados por lo que les pasa a los personajes.

¿Qué pasa cuando un actor se moja en invierno o cuando un actor se desnuda en la obra o cuando un actor pega una ostia a otro? ¿El público sufre por el actor o por el personaje?

Y, ¿en una actuación donde hay una enorme producción de decorados o sale fuego? El público también piensa y valora estos elementos más allá de los personajes y sus vivencias. El público puede estar sufriendo por el personaje y cogiendo una palomita que se le cae del suelo y una cosa no excluye la otra. (Fuentes propias)

No obstante, para que este personaje deba actuar con concordancia, el actor debe conocer las circunstancias dadas de éste, es decir, todos los factores que le condicionan. Las circunstancias dadas son los hechos, los acontecimientos, los tiempos, lugares, las condiciones de vida, los decorados, el vestuario, el sonido, la iluminación... todo lo que los actores deben tener en cuenta para crear a su personaje. Estas circunstancias dadas serán la principal fuente de alimentación para la imaginación. Los actores deben encontrar en cada papel su individualidad, deben escoger y sentir sus elementos internos y hacerlo coincidir con la imagen del personaje. Si es capaz de hacer esto la caracterización saldrá sola. Para Stanislavski (1984):

Cada uno desarrolla una caracterización externa a partir de sí mismo, de otros, tomándolo de la vida real o imaginaria, según su intuición, su observación de sí mismo y de los demás. La extrae de su propia experiencia de la vida, o de la de sus amigos, de cuadros, grabados, dibujos, libros, cuentos, novelas o de cualquier simple incidente; no existe diferencia. La única condición es que no pierda su yo propio interior (p. 30).

En esta primera etapa Stanislavski propone comenzar el trabajo con una reunión de los actores en torno a una mesa y hacer una lectura de la obra para poder hacer un análisis completo del texto y de sus personajes. Kreig (2013) habla de este trabajo de la siguiente manera:

Este trabajo se llevaba a cabo en cuatro líneas. La línea de pensamientos donde se determinaba qué piensan los personajes respecto de los otros y de las situaciones. Es en esta línea en la cual aparece el concepto de subtexto: aquello que se esconde, que está por debajo del texto. La línea de imágenes relacionada con lo sensorial, con las imágenes provenientes de la percepción

de los sentidos. La línea de acciones, que consiste en pensar cuáles serían las acciones que llevaría a cabo el personaje en cada una de las situaciones del texto. Y finalmente, la línea de las emociones, la única involuntaria e inconsciente. (p.4)

En definitiva, el sistema creado por la primera etapa de Stanislavski y más tarde llevado a cabo por otros autores, como Lee Strasberg, se diferencia por su objetivo de encontrar las causas internas que llevan al actor a la naturalidad del personaje en el escenario. Pero como ya hemos comentado anteriormente, todas estas teorías darán un giro completo al final de la vida de Stanislavski. No obstante, sus últimas ideas no fueron tan expandidas como las primeras. La nueva premisa de Stanislavski, definida en el método de las acciones físicas, consiste en que es la acción la que desencadena los procesos emotivos del actor, lo cual implica una concepción del actor distinta a la manejada por Stanislavski anteriormente. El origen de la emoción no parte del autoanálisis del actor, de ese viaje interior, sino, de las circunstancias que están ocurriendo en el momento y las relaciones entre unos y otros personajes.

En este nuevo método de las acciones físicas es muy importante mencionar las unidades y los objetivos. Stanislavski divide el texto de una obra en distintas unidades donde en cada uno de ellas hay un objetivo y este objetivo explica las motivaciones de las acciones del actor. Debemos saber extraer un objetivo de cada unidad de trabajo. El actor que se enfrenta al texto, busca el deseo de cada personaje en cada una de las unidades de la obra dramática. Ese objetivo debe poder expresarse con un verbo. “Cada objetivo es parte orgánica de la unidad o a la inversa: el objetivo, crea la unidad que lo encierra” (Stanislavski, 2005, p.99). De esta manera el actor conoce la razón de cada acción o palabra. Estos objetivos no deben dirigirse al espectador sino al actor. El actor debe dividir la obra en estos fragmentos pequeños para invertir el proceso a la hora de actuar y entender qué está haciendo y porqué. Hay tres tipos de objetivos: el externo, el interno y el rudimentario. El primero es aquel que no tiene nada que ver con la psicología o con algo que sentimos. El actor realiza la acción de manera mecánica. Cuando esta acción va acompañado de un sentimiento que el actor recibe, se trata de un objetivo rudimentario. Finalmente, el interno es aquel objetivo que conlleva una enorme dominación de las emociones que hay detrás de la acción. En definitiva, el actor debe tener muy claro lo que quiere el personaje y cómo lo va a llevar a cabo.



La suma de todos estos objetivos da lugar al superobjetivo, es decir, la idea esencial de la obra de teatro. “En una obra, todo el torrente de objetivos individuales menores, todos los pensamientos imaginativos, sentimientos y acciones de un actor, deben converger para realizar este superobjetivo” (Stanislavski, 2005, p.227). Todo lo que ocurre en escena debe estar referido al superobjetivo, si no debe ser eliminado. El actor nunca debe olvidar que cada acción que realiza se dirige hacia un tema concreto. El actor debe tener muy claro cuál es el superobjetivo, el tema fundamental de la obra y definirlo con una sola frase. “El tema fundamental debe ser fijado de la manera más firme en la mente del actor durante toda su actuación. Dio nacimiento a la obra misma escrita: debe ser también la fuente de la creación artística del actor” (Stanislavski, 2005, p.229). La acción principal intermedia es la línea que une todos los objetivos y unidades y los dirige hacia el superobjetivo. En toda obra existe la acción en contrario, es decir, la acción opuesta a la principal. Necesitamos ese choque de propósitos para crear un conflicto y un enriquecimiento de las acciones.

Una vez efectuado este análisis, se pasa a las improvisaciones donde el actor asume los objetivos del personaje. Para conseguir esos objetivos se generarán conflictos con los otros personajes y con el entorno dando lugar a las acciones, que producirán emociones. Será así como el actor irá creando su personaje y se irá transformando en él.

Mirado de esta manera, el método de las acciones físicas no es una oposición a sus teorías anteriores, sino que plantea únicamente una nueva metodología para abordar al personaje, además de que la acción como elemento principal ya la había definido anteriormente. Hernández (2014) tiene una opinión muy clara respecto a la evolución de las teorías de Stanislavski:

Stanislavski nunca abandonó la idea de la memoria emotiva y se centró en el método de las acciones físicas. No encuentro en el trabajo de Stanislavski contradicción alguna, más bien se trata de lecturas parciales o tendenciosas de las publicaciones que se han hecho en su nombre, pero si consideramos que desde el inicio de su trabajo llamó a su sistema: método de las acciones físicas, vemos que no hay contradicción. Si se trata de la travesía entre el naturalismo y el realismo, insisto en desconocer la contradicción, sería proceso natural desde mi punto de vista. (Fuentes propias)

Para Stanislavski, en definitiva, y dejando a un lado las diferencias de sus primeros textos y sus últimos, el objetivo esencial del actor es la identificación con su personaje. El actor debe conocer a la perfección a su protagonista y actuar como si fuera él, debe conseguir de alguna manera que él y el personaje sean uno, logrando así una empatía entre el público y el personaje de ficción.

### **4.3 Jacques Copeau y la renovación teatral francesa.**

Jacques Copeau (París, 1878 – Beaune, 1949) dedicó gran parte de su vida a la literatura y a la crítica y funda en 1908 la revista literaria *Nouvelle Revue Française*. Destacado crítico teatral escribe y dirige *Los hermanos Karamazov* de Dostoevski. Fue entonces cuando publica en su revista, el artículo *Un intento de renovación dramática*, donde propone una serie de ideas en las cuales se fundamenta el teatro que defenderá poco tiempo después. Estas ideas eran, entre otras, la actuación en salas pequeñas, la representación de un teatro no comercial y un repertorio clásico. En este artículo expresa su principal idea del teatro: la importancia del actor y el texto. Del mismo modo que en el teatro pobre de Grotowski, Copeau deja en segundo plano a la escenografía, el vestuario y todo el maquinismo espectacular<sup>6</sup>.

#### **4.3.1 La búsqueda de la sinceridad**

Para este dramaturgo, el público y actores son los elementos fundamentales del teatro. Copeau (2002) defiende:

Nuestro esfuerzo de renovación alcanza al carácter mismo y a la naturaleza de los individuos ya modelados por influencias anteriores. No dudamos de que se enfrente a fuertes resistencias. También queríamos, en este sentido, elevar nuestra reforma

---

<sup>6</sup> La biografía de Copeau ha sido consultada en la web de lecciones en línea de Pablo Iglesias Simón. Pablo Iglesias Simón (Madrid, 1977) es licenciado en Dirección Escénica por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Compatibiliza las tareas docentes con el desarrollo de una labor investigadora en los campos teatral y cinematográfico. Recuperado de [http://www.pabloiglesiassimon.com/web\\_esp/indexespa.html](http://www.pabloiglesiassimon.com/web_esp/indexespa.html)

hasta lo más alto. Se trataría de crear, al mismo tiempo que el teatro, junto a él y a la misma altura, una verdadera escuela de actores. Sería gratuita, y llamaríamos a ella de un lado a hombres y mujeres que, teniendo el amor y el instinto del teatro, todavía no han comprometido este instinto a través de métodos defectuosos y de los hábitos del oficio: de otro lado, a niños. (p.236)

Copeau es uno de los primeros autores que estudian al actor, que se preocupa por su trabajo. Crea una compañía teatral junto con Charles Dullin y Louis Jouvet conocida como el *Vieux Colombier*, con la cual quería llevar a cabo su misión: renovar el teatro francés y el arte del actor. Copeau cansado de la sobreactuación del teatro de su época, apuesta por la sinceridad del actor. Pretendía acabar con el *cabotinage*, definido por él mismo como “la falta de sinceridad, o más bien la falsedad” (Copeau, 2002, p.70). Copeau (2002) afirma:

Si supiéramos realmente lo que es la sencillez, con su gracia, su libertad, su equilibrio; lo que es la armonía en el carácter, en las proporciones, en el sentimiento y en el gesto, ni siquiera podríamos echar una ojeada al escenario porque veríamos que todo es corrupto, sofisticado y engañoso en él. (p.70)

Copeau trabaja con sus actores desde dos vertientes, por un lado a través de ensayos y puestas en escena y por otro, incorporaba un trabajo de entrenamiento con natación, esgrima, lectura de textos... La unión de muchas disciplinas para trabajar en el teatro es utilizado para la preparación del actor ya que es su cuerpo con lo que trabaja. No obstante, otros autores como Jerzy Grotowski no estarán a favor puesto que no buscaban tanto el virtuosísimo como la máxima expansión orgánica. Copeau busca un teatro basado en el actor y en el propio texto que fuera capaz de llegar al público.

Esta compañía tuvo un gran reconocimiento llegando a ser una importante influencia para teatros americanos como *Theatre Guild* o *American Laboratory Theatre*. Una de las curiosidades que Copeau llevó a cabo con el *Vieux Colombier* fue la serie de llamamientos que emitió en los muros de Rive Gauche, días antes de la inauguración del teatro:

a la juventud, para reaccionar contra todas las cobardías y para defender las más libres, las más sinceras manifestaciones de un arte dramático nuevo;  
al público ilustrado, para mantener el culto a las obras maestras clásicas, francesas y extranjeras, que formarán la base de su repertorio;  
a todos, para sostener una empresa que se impondrá por el buen precio de sus espectáculos, por su variedad, la calidad de la interpretación de los mismos y de su puesta en escena. (Copeau, 2002, p.22)

Llamamientos con ideas que mantuvo hasta su muerte donde pedía a la juventud una resurrección de la pureza artística, al público emoción y entrega, al director le pedía comprensión, inteligencia y calidad humana y a los actores, finalmente, les pedía ser una cultura abierta, que no se vendieran al comercio de su arte. Estaba claro que Copeau quería un cambio ante la actitud de la gente para ir al teatro, buscaba una auténtica renovación hacia algo más sencillo. Con el tiempo, no obstante, su teatro se cierra a causa de la Primera Guerra Mundial.

Visita la Arena Goldoni donde es influenciado por las ideas de Gordon Craig con quien coincide en la necesidad de la educación del artista, basándose en la idea de artesano. Los actores deben conocer todos los componentes del espectáculo. Las ideas que compartía con Craig serán la base de la Escuela que pondrá en funcionamiento más adelante. Durante esta época también es importante la visita a la escuela de Dalcroze, de donde también acogerá ideas relacionadas con la música y el trabajo del cuerpo. Copeau (2002) afirma:

Estamos en un periodo de transición. Imposible decir exactamente a dónde vamos. Pero lo que es cierto es que actualmente sólo la música puede darnos una dirección. No digo esto porque soy músico. No es una cuestión de gusto ni de aptitud. Es una cuestión de necesidad. No sé qué parte ni qué lugar tendrá la música en relación con el drama futuro [...] estoy seguro de que la música es nuestro único guía hoy por hoy, y la única base constante de nuestras investigaciones. (p.200)

Sus ideas también fueron influenciadas por Adolphe Appia, quien afirmaba que la puesta en escena es “únicamente la configuración de un gesto o de una música con una sensibilidad puesta a través del cuerpo humano” (Copeau, 2002, p.200).

Tras toda esta recolección de diferentes ideas, Copeau vuelve a París y reabre el teatro *Vieux Colombier* así como la Escuela, un proyecto de trabajo técnico para la renovación del arte dramático francés. Teatro y Escuela, eran uno, una “hermandad de artistas” (Copeau, 2002, p.239). En la Escuela se buscaba formar actores completos, que fueran al mismo tiempo bailarines, músicos, malabaristas, acróbatas, improvisadores... y por supuesto actores.

#### **4.3.2 El entrenamiento de un actor.**

En su libro *Hay que rehacerlo todo*, Copeau explica, a grandes rasgos, el funcionamiento de la Escuela *Vieux Colombier*

## ASIGNATURAS EN LA ESCUELA VIEX COLOMBIER

Gimnasia Rítmica	Conocimiento de uno mismo y despertador de la sensibilidad.
Gimnasia Técnica	Control en la respiración y las facultades físicas.
Acrobacia y juegos de habilidad	Flexibilidad y elasticidad.
Danza	El baile siempre vinculado a las corrientes teatrales.
Solfeo y canto	El canto es, a veces, presente en obras dramáticas.
Instrucción general	Tanto para niños como para adultos, estudio y desarrollo de materias comunes.
Juegos	El juego es muy importante para Copeau, a través de él, los niños imitan la realidad y experimentan con experiencias y sensaciones distantes a ellos mismos. Gran parte de los alumnos de Copeau son niños, a quienes empieza a formar como actores desde jóvenes para conseguir la perfección técnica a través de una sensibilidad totalmente pura.
Recitación poética	Conexión emocional e interpretación de la poesía.
Instrumentos diversos	El actor debe dominar el arte del instrumento como el piano, la flauta, la trompeta...
Repertorio	Estudios de clásicos franceses.
Improvisación	Ésta se utilizará para renovar la interpretación de la comedia clásica y para hacer renacer un género: La Nueva Comedia Improvisada.
Máscara	La máscara será uno de los elementos que incorpora Copeau en sus clases, dejando una clara influencia en Jacques Lecoq.

Tabla (I) elaborada a partir de la información extraída en Copeau, J., (2002). *Hay que rehacerlo todo. Escritos sobre el teatro* (pág.340). Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

La idea de la máscara será un gran legado que dejará y una de las herramientas principales en la formación del actor. “Los actores entrenaban su cuerpo y su espíritu

dando lugar a nuevas formas de expresión silenciosa” (Copeau, 2002, p.38). Copeau, no obstante, no contempla el lenguaje corporal como un fin en sí mismo, sino como un medio para llegar a la interpretación que el actor buscaba. Ruiz (2008) explica la anécdota del nacimiento de la máscara, el cual fue durante un ensayo, cuando un alumno de Copeau se quedó bloqueado físicamente. Copeau le cubrió la cara con un pañuelo, de manera que la actriz debía comunicar con el cuerpo. El resto de estudiantes crearon unas máscaras neutras con tal de hacer el ejercicio y superar ese obstáculo (p.224)

Haciendo referencia a la interpretación del actor, Copeau afirma que el reposo y la calma son el punto de partida de la expresión. El actor debe entrar en escena de tal manera que pueda ser poseído por lo que expresa a la vez que pueda controlarlo. De nuevo, y como venía afirmando Diderot, el actor debe saber controlar su cuerpo y sus emociones, debe tener una técnica.

En definitiva, los principios estéticos defendidos por Copeau son:

- Utilizar textos de la antigua comedia italiana, del teatro primitivo español, del Extremo Oriente, textos de Shakespeare y Moliere... “El Teatro Moderno está perdido por la ostentación de su puesta en escena, el cual es contrario al arte puro” (Ruskin citado en Copeau, 2002, p.341). Encuentra en los textos clásicos, algo totalmente opuesto al teatro moderno francés dirigido a una élite, encuentra esta sencillez donde la importancia recae en los personajes y en lo que éstos hacen y dicen. Copeau reduce el teatro a dos elementos básicos: el público y el actor.
- El actor será el elemento fundamental de la puesta en escena y por lo tanto debe tener una formación en todas las artes, poniendo acento en el entrenamiento corporal.
- La sencillez es el elemento fundamental puesto que cuanto más desnudo esté el escenario, mejor puede la acción crear ilusiones, es decir, la imaginación tiene más poder en la mente del espectador. Copeau apostaba por un escenario donde los únicos vehículos de transmisión emocional fueran el actor y el propio texto. Inspirado en los escenarios isabelinos, usaba únicamente cortinas negras, elementos esenciales y poca iluminación.

- La Nueva comedia improvisada: Durante la búsqueda de la sencillez del actor, Copeau y Dullin se acercan a la investigación de la improvisación donde “la recuperación de la comedia del arte era fundamental” (De Lima, 2004, p.110)

El gran espíritu renovador de Copeau quedó muy bien representado en el estreno de la obra *Kantan* en 1924, una pieza de teatro Noh, con música, baile Y juego entre los actores. Copeau decide cerrar el *Theatre du Vieux-Colombier* para centrar todos sus esfuerzos en la Escuela. Reúne a varios actores y alumnos para crear una nueva compañía en Borgoña, *Les Copiaus*, quienes recorrían las plazas de grandes ciudades representando obras clásicas. Tras el fin de esta nueva compañía, Copeau estuvo dos años retirado del mundo del teatro pero volvió dedicándose únicamente a la dirección y a redactar artículos donde seguía defendiendo y difundiendo el teatro que proponía. Se hizo cargo de la *Comedie Française* donde dirigió tres montajes hasta la caída de Francia por los alemanas, en la Segunda Guerra Mundial. *El milagro del pan dorado* fue su último espectáculo en 1949.

Como podemos observar, es difícil entender que espera Copeau del actor, sino entendemos la necesidad de una renovación teatral en Francia. Los actores debían seguir una formación estrica y muy variada (música, danza, voz, poesía, ejercicio físico...), debían controlar enteramente su principal herramienta, su cuerpo. El espectáculo que ofrecían debía abandonar las formas artificiales y las grandes escenificaciones del teatro de la época, debía ser sencillo y ser capaz de transmitir ciertas emociones al público.

#### **4.4 Meyerhold y la biomecánica**

Como ya hemos explicado anteriormente, en 1905 Stanislavski crea el *Teatro Estudio*, encargando a Meyerhold (Penza, 1874 – Moscú, 1940) su dirección. En la obra *Teoría teatral* (1971) se explica el comienzo de Vsevolod Meyerhold como actor en 1898 en el *Teatro de Arte de Moscú* donde destacaron sus interpretaciones en las obras de Anton Chéjov, como en *La gaviota*. No obstante, acabó abandonándolo, pues se oponía al teatro naturalista defendido por Stanislavski, y se inclinó hacia una teoría interpretativa basada en la biomecánica defendiendo un teatro de la convención consciente. El *Teatro Estudio* se aleja de la imitación de la realidad propia del *Teatro de Arte de Moscú*.



Meyerhold dedica parte de su vida a la enseñanza, no obstante, no creó ningún método sistemático, sus clases se basaban, básicamente, en realizar experimentaciones y la base de sus sistemas fue la improvisación.

#### **4.4.1 Una nueva vía al naturalismo**

El rechazo del teatro naturalista es una de las claves de Meyerhold. En el “*Teatro de Arte de Moscú* todo debe ser una reproducción exacta de la naturaleza” (Meyerhold, 1971, p.34). Meyerhold critica el teatro como reflejo exacto de la realidad y al actor que plasmaba las cosas tal y como son. Para Meyerhold “el teatro naturalista niega el don de soñar e, incluso, la capacidad de comprender las frases inteligentes, dichas en escena” (Meyerhold, 1971, p.34). Rechaza la relación que nace en el teatro naturalista entre el espectador y el actor, donde el público se convierte en un elemento pasivo y desconecta de su capacidad creadora, y el actor es un simple imitador.

Uno de los conceptos que defiende Meyerhold es la estilización, término relacionado con la convención. Meyerhold (1971) la define así:

Estilizar es exteriorizar la síntesis interior de una época o de un acontecimiento con la ayuda de todos los medios de expresión posible; se trata de reproducir los caracteres específicos escondidos que encuentra una obra de arte. (p.30)

Es decir, es en cierta manera buscar unos elementos concretos o seleccionar aquellos necesarios para crear un “determinado resultado estético” (Melendres, 2000, p.72). Meyerhold habla así del teatro de convención consciente, donde la misma convención libera al actor de la escenografía, “donde el actor puede bajar al patio de butacas e interpretar sin tener que depender de los decorados y accesorios que tanto influían en el viejo actor” (Meyerhold, 1971, p.56). El teatro de la convención quiere abandonar el teatro típico de Chejov que anula la creatividad del actor. La convención consciente presenta al espectador una serie de elementos convencionales y éste debe ser capaz de reconstruir a través de su imaginación el ambiente que determina la obra de teatro. Según esta definición el actor es siempre convencional, es decir trabaja dentro de unos límites que pacta con el público y por lo tanto, puede por ejemplo, utilizar un objeto

inexistente. Centeno (2005), en su artículo *Biomecánica y Antropología Teatral*, afirma que la función artística de esta convención de la que habla Meyerhold “va a demandar del actor el cumplimiento de una acción catártica y sanadora, emulando la acción purificadora y sacra de la tragedia”. Para ello el actor rechaza lo exterior y se adentra en el interior del alma. La convención consciente demuestra que el actor puede utilizar únicamente cuatro cubos en una obra. Esos cuatro cubos servirán de sillas en la primera escena, de rocas en la segunda, y de baúles en la tercera, gracias al trato de convención y al poder de la imaginación entre el público y el actor. La técnica de este teatro se basa en simplificar la escena, el director deberá conseguir orientar al actor a hacer un trabajo intrínseco, liberarse de todo lo superfluo y poder crear.

El nuevo teatro no busca la variedad de las interpretaciones si no que “aspira a dominar las líneas, la composición de los grupos, el colorido del vestuario y su inmovilidad, expresando mil veces mejor el movimiento que el teatro naturalista” (Meyerhold, 1971, p.57).

Las formulaciones del teatro de la convención consciente están en la raíz de la teoría biomecánica. Meyerhold, la define como un sistema de adiestramiento para el actor donde el objetivo es la necesidad del actor de controlar todos los medios de expresión que tiene para comunicar, como son la dicción y el canto, la voz, la respiración, las emociones... Con la coordinación de estos elementos, el actor debe ser capaz de hacer llegar una idea al espectador y éste debe tomar conciencia.

#### PRINCIPIOS FUNDAMENTALES DE LA BIOMECÁNICA

PRINCIPIO	DEFINICIÓN
OTKAZ	Preparación de la acción
POSSYL	Realización de la acción
TORMOZ	Freno físico y mental
TOTCHKA	Llegada a la meta de la acción

Tabla (II) elaborada a partir de la información extraída en Campos, M., (2010, 18 de noviembre) *Los Principios Biomecánicos*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LMQNKigVNMU>

Estos principios deben ser aplicados a cualquier tipo de acción. Pongamos por ejemplo una acción simple, como saltar por encima de una valla. Lo primero que debe hacer el actor es repetir la acción física hasta memorizarla. Luego, debe estudiar los componentes como pueden ser el espacio o la preparación. A partir de este momento, se aplican los principios: Se hace una contra-carrera para la preparación del salto (Otkaz), se realiza un salto lo suficiente alto para pasar la valla (Possyl) y se debe caer lejos y de pie (Totchka). Debe estudiar cada acción y reconstruirla, añadiendo contrastes, aplicando los principios sólo en partes específicas del cuerpo que colaboren en la acción, añadiendo ritmo, buscando nuevas posiciones, integrando texto, repitiendo la acción sin descansar entre una y otra... El actor no debe olvidar que los ejercicios biomecánicos no son un fin, sino un medio para lograr lo que buscamos. El actor debe controlar las energías físicas antes de añadir una emoción a la acción.

Por lo que se refiere a la técnica de los movimientos escénicos, Meyerhold explica que el movimiento es el medio más poderoso, ya que junto con los gestos y las interpretaciones fisionómicas, son los que informan al espectador sobre sus pensamientos e impulsos. Meyerhold (1971) señala que:

Un teatro que reproduce la vida fotográficamente, como puede ser el teatro naturalista, considera los movimientos desde el punto de vista de su utilidad con el fin de esclarecer a los espectadores sobre la tarea que se ha asignado el dramaturgo. (p 76)

En 1917, Meyerhold se alineó con los revolucionarios y al concluir la guerra civil lanzó la idea de *El Octubre Teatral* con estas palabras: “Ha llegado el momento de hacer una revolución en el teatro y de reflejar en cada representación la lucha de la clase trabajadora por su emancipación” (Meyerhold, 1971, p.18). *El Octubre Teatral* une diversas agrupaciones teatrales donde destacó el propio teatro de Meyerhold, al que llamó RFFSR, es decir el “Teatro Numero Uno de la República Soviética Federal Socialista Rusa” (Meyerhold, 1971, p.19).

#### 4.4.2 El dominio del cuerpo y las acciones

El actor que Meyerhold propone es un hombre muy entrenado, que subordine cualquier elemento al movimiento y que domine su cuerpo y todas sus acciones. Según su propio libro *Teoría Teatral* (1971) y según el artículo de Centeno (2005), el actor de Meyerhold debe reunir las siguientes cualidades:

- Nunca debe olvidar que está representando, que actúa para un público. De alguna manera, el actor debe poseer la facultad de verse en un espejo constantemente en su mente.
- En su teatro el espectador también es creador.
- El actor debe usar la memoria kinestésica, una vez que se aprende algo con el cuerpo, con la memoria muscular, es muy difícil que se olvide. Por lo tanto, a la hora de interpretar, la experiencia del actor está presente. “Este nuevo teatro subordina la interpretación del actor al ritmo de la dicción y a los movimientos plásticos” (Meyerhold, 1971, p.58). Busca el renacimiento de la danza y quiere que el espectador forme parte de la acción.
- El actor debe saber improvisar continuamente, dejarse llevar por sus impulsos, descubrir nuevas actitudes e ir las incorporando en su personaje. De esta manera irá mejorando en cada actuación.
- El actor debe sacrificarse por la unidad sin olvidar que lo más valioso es su individualidad. Meyerhold afirma que ningún niño se parece a otro, pero con el tiempo y a través de la educación esa individualidad desaparece y contra esto debe luchar el actor.
- El actor debe ser ligero. Para Meyerhold fue Alejandro Pavlovitch Lenski, el mejor actor que ha conocido nunca puesto que era ligero, expresaba sin tensión visible cualquier papel ya fuera serio, trágico o profundo.
- La naturaleza de un actor para Meyerhold “debe ser esencialmente apta en responder a la excitación de los reflejos” (Meyerhold, 1971, p.84). Esta es la aptitud básica que, según Meyerhold, debe tener una persona para poder ser actor. Esto significa que el actor debe ser capaz de reproducir a partir de un estímulo del exterior a través de movimientos, sentimientos y palabras. La interpretación consiste en saber coordinar estos elementos. La intención o preparación de la acción es la fase intelectual de la tarea, por ejemplo la

propuesta del autor o el dramaturgo. La realización es un conjunto de reflejos tanto miméticos (movimientos del cuerpo entero y los desplazamientos por el espacio) como vocales. Finalmente, la reacción que sigue a la realización, prepara al actor para una nueva intención. Cuanto mejor sea un actor, menor es el tiempo de de reflexión, puesto que mayor es la aptitud de respuesta inmediata a los estímulos.

- El actor debe ser bastante atractivo, tener una buena voz, dos o tres movimientos bastante bien aprendidos y cara dura. El actor debe tener un control de la voz y la pronunciación.
- El actor debe estudiar sus características naturales, debe saber cómo se forma el actor y qué papeles le vienen bien. Debe prepararse a través de la improvisación, de las experiencias del pasado, debe conocer sistemas y tradiciones antiguas del movimiento corporal. Después debe trabajar durante los ensayos, conocer sus anotaciones propias, cómo es si duerme x horas, si no lo hace... y debe normalizar sus gestos. Debe conocer su funcionamiento interno y controlar su cuerpo, estudiar el movimiento de los músculos, la tensión, atracción, longitud, velocidad...

En líneas generales Meyerhold abandona la necesidad del teatro naturalista y da una gran importancia a la imaginación del espectador y a la capacidad creadora del propio actor gracias a las escenografías simples y a la convención de cualquier elemento teatral. El actor, debe trabajar su cuerpo y controlarlo a través de la memorización de los movimientos físicos. Los impulsos son otro elemento importante, ya que serán la causa de la respuesta emocional del actor.

#### **4.5 Artaud y el arte místico**

Antonin Artaud (Marsella, 1896 - París, 1948) fue cofundador del *Théâtre Alfred Jarry* en 1927 en París, donde se reconoce su teatro de la crueldad. Tal como explica Ruiz (2008) con el fracaso de sus obras decide irse a México pero vuelve a Europa, concretamente a Dublín, donde vivió en la más absoluta pobreza. En un intento de volver a Francia acabó en un manicomio donde pasa diez años de su vida. En su regreso a París, Artaud es reconocido como el padre de la nueva escena. Se publica en 1938,

una recopilación de sus ensayos con el título *El teatro y su doble*. Contrario a lo que Copeau consiguió, poner en práctica sus teorías, las teorías de Artaud se quedaron escritas en un papel.

#### **4.5.1 El teatro como ritual**

Artaud quería recuperar la esencia del teatro como forma sagrada y de ritual. Para ello, propone acabar con el teatro subordinado a un texto y recuperar la importancia de algunos elementos como son la iluminación, el vestuario o la música con el fin de causar una reacción en el espectador y emocionarlo. Este teatro que propone Artaud es conocido como el teatro de la crueldad.

Artaud parte en su obra *El teatro y su doble* (1983) de la concepción de la cultura y la separa del arte. Artaud señaló que “el mundo tiene hambre y no se preocupa por la cultura” (Artaud, 1983, p.9). Partiendo de esta afirmación, definió la cultura como una capa de artificios que la civilización ha impuesto sobre la naturaleza humana. Afirma que ésta es abandonada por el hombre pues las necesidades básicas son su prioridad como animal que es. Artaud (1983) opina que “No faltan ciertamente sistemas de pensamiento; su número y sus contradicciones caracterizan nuestra vieja cultura europea y francesa; pero, ¿dónde se advierte que la vida, nuestra vida, haya sido alguna vez afectada por tales sistemas?” (p.10).

Para Artaud los hombres siempre han sido salvajes y la civilización esconde el instinto del hombre como animal. Artaud se obsesiona con esa necesidad de desnudar al hombre de lo que la sociedad le ha impuesto para ser lo que la naturaleza le impone. El teatro debe ser capaz de tomar estos instintos primarios y ser lo único que utilice.

Artaud en uno de sus ensayos compara el efecto de la enfermedad de la peste, que mata sin destruir órganos, con el efecto que debe conseguir el actor cuando hace teatro, que sin matar provoca cambios en el espíritu. Compara también el teatro con la peste puesto que éste es capaz de llegar a un gran número de personas y por lo tanto es capaz de provocar cambios a nivel social. “Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil” (Artaud, 1983, p.16). El teatro es

contagioso, es el arte que permite ver al hombre tal y como es. Artaud (1983) hace la siguiente comparación:

Entre el apestado que corre gritando en persecución de sus visiones, y el actor que persigue sus sentimientos, entre el hombre que inventa personajes que nunca hubiera imaginado sin la plaga y los crea en medio de un público de cadáveres y delirantes lunáticos, y el poeta que inventa intempestivamente personajes y los entrega a un público igualmente inerte o delirante, hay otras analogías que confirman las únicas verdades que importan aquí y sitúan la acción del teatro, como la de la peste, en el plano de una verdadera epidemia ( p.28).

Artaud cuestiona la capacidad del hombre de recuperar los dogmas que se perdieron y así conmover al espectador. Para Artaud, el teatro del momento no es verdadero teatro puesto que, el verdadero no se puede explicar con palabras a través de un texto y un diálogo. No obstante, el autor sólo critica al teatro occidental y afirma que el oriental ha mantenido la idea original de la esencia del teatro. El diálogo es propio de libros y la escena exige un lenguaje propio destinado a los sentidos que adquiriera distintas formas como la música, la danza, la iluminación, la pantomima, la gesticulación... Artaud (1983) es de la opinión que:

Un teatro que subordine al texto, la puesta en escena y a la realización, es decir, todo lo que hay de específicamente teatral, es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas, y de positivistas, es decir, occidental. (p.46)

Mientras que el teatro occidental es de tendencias psicológicas, el oriental es de tendencias metafísicas y es capaz de crear un vínculo con el espíritu.

En otros ensayos de Artaud habla del teatro Balinés afirmando que es el teatro puro, donde el canto y la danza se unen para contar y transmitir algo. Afirmando que hay una metafísica que se deriva del nuevo uso de la voz y los gestos. Artaud (1983) define este teatro así:

Los bailaneses que cuentan con gestos y mímicas para todas las circunstancias de la vida, nos restituyen el mérito superior de las

convenciones teatrales, la eficacia y el valor extremadamente emotivo de cierto número de convenciones perfectamente aprendidas y sobretodo magistralmente aplicadas. (p.63)

A pesar de que pueda parecer un lenguaje muy complejo, este teatro es el que realmente llega al espectador y lo hipnotiza. “En este teatro toda creación nace de la escena, encuentra su expresión y hasta sus orígenes en ese secreto impulso psíquico del lenguaje anterior a la palabra” (Artaud, 1983, p.68).

Por lo tanto, el verdadero teatro que Artaud propone es aquel donde los actores no están subordinados a un texto sino que expresan una acción y una especie de poder a través de los movimientos y los gestos. El teatro es un elemento poderoso y mágico que se dirige al espíritu del espectador. Artaud (1983) señala:

En vez de insistir en textos que se consideran definitivos y sagrados, importa ante todo romper la sujeción del teatro al texto, y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento. (p.101)

#### **4.5.2 El nuevo lenguaje del actor**

El arma de un actor para Artaud no puede ser el diálogo tal y como lo es para una persona común. Artaud (1983) define así el arma del actor:

Aquí interviene (además del lenguaje auditivo de los sonidos) el lenguaje visual de los objetos, los movimientos, los gestos, las actitudes, pero sólo si prolongamos el sentido, las fisonomías, las combinaciones de palabras hasta transformarlas en signos, y hacemos de esos signos una especie de alfabeto. (p.102)

El actor es un elemento esencial porque de su interpretación depende que el mensaje llegue al público, es decir, tiene una gran responsabilidad. No obstante, el actor es un ser neutro, no el reflejo de una persona. El teatro no sólo debe plantearse como es el mundo, la sociedad o las personas, sino que debe ser capaz de hacerse replantear a la gente su yo interior, es decir su yo entendido metafísicamente. Artaud (1983) opina:



El teatro sólo podrá ser nuevamente el mismo, ser un medio de auténtica ilusión, cuando proporcione al espectador verdaderos precipitados de sueños, donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas y hasta su canibalismo desborden en un plano no fingido e ilusorio, sino interior. (p.102)

Aunque defiende el uso de elementos físicos, los cuales tienen la misma importancia que la imagen verbal, no busca una buena puesta en escena cargada de decorados. Artaud se refiere a estos elementos físicos como transmisores de poder. Por ejemplo, la luz debe ser estudiada teniendo en cuenta la gama, los efectos de vibración, los tonos...no creando una glamurosa y potente escenografía.

Las salas de teatro deben ser de una manera en concreto: El público en el centro, cerrado con cuatro muros, rodeado del espectáculo porque de esta manera se crea una conexión mucho más fuerte. Artaud defiende un teatro muy distinto a aquel que nos cuenta una historia escrita por un autor. En esencia el teatro es una vía de expresión primitiva y de autoconocimiento.

Llegados a este punto tenemos ya cinco maneras distintas de entender el teatro y por lo tanto de trabajar con el actor. Mientras Diderot centra su punto de vista en el espectador, y por lo tanto cree en un actor que domine, de manera fría, una técnica para contarle al público lo que quiere oír, Stanislavski busca la más absoluta identificación del actor con el personaje para crear la emoción en el espectador. Copeau centra su importancia en el actor, quien debe tener una formación completa, en todas las disciplinas y debe representar obras sencillas siendo capaces de vivir y de hacer vivir al espectador, muy similar a Meyerhold quien desarrolla un teatro basado en las convenciones, apostando por el poder de la imaginación y la creatividad. Finalmente Artaud, expone el uso del teatro desde su forma más antigua, donde las formas, los movimientos, el ser más primitivo del actor transmita un poder al espíritu del público quien se replantee cuestiones de su yo metafísico.

#### **4.6 Strasberg y el desarrollo del método Stanislavski**

Lee Strasberg (Budzanów, 1901 – Nova York, 1982) conoce las ideas del primer Stanislavski de la mano de Maria Ouspenskaya y Richard Boleslavski. Con la intención de dar a conocer lo que aprendió de este método, funda junto con Harold Clurman y Cheryl Crawford, el *Group Theatre* en 1931, el cual fue pensado para un teatro naturalista pero el grupo desaparece en 1941. En 1947 nace *Actor's Studio*, fundado por Cheryl Crawford, Elia Kazany y Robert Lewis. En 1949 se incorpora Lee Strasberg junto con otros profesores como Sanford Meisner, Daniel Mann y Elia Kazan. En 1951, Strasberg se convierte en el Director Artístico del Actor's Studio. Su sistema de enseñanza fue el fundamentado por Stanislavski, basado en la exaltación del interior, partiendo del subconsciente del actor con un trabajo técnico y físico consciente, creando así una conexión entre el actor y el personaje.

##### **4.6.1 La búsqueda del estado creador**

El método Stanislavski era un método dirigido a los rusos, pues Constantin afirmaba que cada nación necesitaba un método de trabajo distinto ya que cada persona es distinta. Strasberg adapta ese método a los americanos, destacando los elementos básicos de Stanislavski. Por ejemplo, para el dramaturgo “lo esencial en cualquier tipo de diálogo es encontrar detrás de cada palabra la experiencia y el comportamiento que les den vida” (Hethmon, 1986, p.41).

Strasberg plantea en *Un sueño de pasión* (1989) un método donde sus tres pilares son la improvisación, la memoria afectiva y la comprensión profunda de la situación de la escena. Strasberg plantea la necesidad de aplicar un método para conseguir la creatividad. Se debe conseguir crear la emoción con la ilusión de una primera vez de forma voluntaria y repetida, es decir, debe haber una técnica.

Strasberg propone un teatro de auténticas experiencias, el actor debe sentir lo que hace, no recitar las líneas del guión ante el público. Strasberg está muy de acuerdo con Stanislavski cuando afirma que el actor debe experimentar a través del conocimiento sensorial y no mental. El actor empieza a reaccionar una vez está en el escenario y delante del público, es ahí donde se despiertan una serie de sensaciones que tiene en su subconsciente. Cuando el actor empieza inconscientemente a trabajar, lo esencial es

estar relajado y poco a poco se irá apelando al subconsciente y a la imaginación. Esto sólo ocurrirá si está completamente relajado, concentrado y está en su momento creativo interior. Para Hethmon (1986):

Se busca crear un proceso imaginativo. El sistema no cree en la copia mecánica o limitarse a hacer movimientos, repetir palabras... eso no lleva a ninguna parte. Todos los procesos son inútiles si no incluyen la imaginación del actor en cada momento de la investigación del ensayo y de la actuación. (p.266)

La base de la teoría con la que Strasberg y Stanislavski trabajan es en la de preparar al actor para que éste pueda ser libre encima del escenario. El resultado final no es el objetivo de esta preparación, es sólo el punto final del proceso. “El propósito de la improvisación es el de investigar porque los seres humanos se comportan de este modo concreto, si no es así la improvisación no tiene valor” (Hethmon, 1986, p.281).

#### **4.6.2 Del inconsciente a lo consciente**

Primero de todo hay que aclarar las diferencias entre las dos etapas del trabajo que se realiza con el método: el proceso de entrenamiento y el ejercicio profesional. Hernández (2014) nos explica que el proceso de entrenamiento es abordado por el método con el manejo de la tensión-relajación corporal en relación con el conocimiento, codificación, identificación e interpretación de las emociones, a través de los clásicos ejercicios de relajación y creación sensorial o creación emotiva. Mediante este entrenamiento, el actor aprende a crear estímulos y reacciones de diferente índole y de acuerdo a los requerimientos del texto dramático. Una vez el actor está listo puede ponerse con los ejercicios profesionales (Fuente propias).

Para Strasberg, tener la vida real como punto de partida para la creación del actor es la parte más importante. Lo extraordinario de actuar es que “la vida misma es efectivamente usada para crear resultados artísticos” (Hethmon, 1986, p.48). El actor tiene un gran poder puesto que lo que utiliza para hacer arte es la vida misma, es decir, para el actor la realidad es el material de su arte. Esto es algo muy importante puesto que tal como decía Stanislavski, el actor debe ser capaz de actuar y de reaccionar con un

gran realismo, utilizando técnicas como la del sí mágico o las circunstancias dadas, pero teniendo un control absoluto de su creación interna. Hethmon (1986) lo explica así:

La profesión de actores es una cosa monstruosa porque está hecha con los mismos músculos de carne y sangre con los que se llevan a cabo hechos ordinarios y reales. El peligro al actuar es que el actor puede engañarse a sí mismo al pensar que lo ha ocurrido es lo que debería haber pasado. (p. 51)

El actor debe responder constantemente a estímulos. Para crear un personaje debe buscar dentro de su imaginación y su subconsciente. Cada vez que vivimos una experiencia, muchas de nuestras sensaciones quedan guardadas en nuestro subconscientes. Hethmon (1986) señala:

Apelar al subconsciente no significa apelar a algo de lo que uno no es consciente, significa tratar con un aspecto del consciente que no puede ser evocado fácil o rápidamente. Pero al que debemos encontrar la forma de abordar. (p.56)

Por lo tanto, cuando un actor está en escena, uno de sus objetivos es usar esas cosas que sabe sin darse cuenta en el escenario para crear lo que el autor ha escrito que debe hacerse. El punto básico de Stanislavski es el mismo: es en el proceso creativo donde conocemos una gran cantidad de las cosas que sabemos sin darnos cuenta y las usamos encima del escenario. “Las fuentes creativas yacen en aquello que despierta los poderes conscientes o inconscientes de su imaginación” (Hethmon, 1986, p.97). El actor debe concentrarse en todos los detalles que le dan sentido a toda acción. No sólo debe pensar en una respuesta lógica y realista, debe entender el porqué de esa respuesta, ir más allá y conocer la relación de cada objeto, detalle, gesto...con cada acción que realiza o cada sentimiento que siente. Hethmon (1986) afirma:

La lógica de los objetos sensoriales esenciales significa simplemente que ciertas cosas que son parte del ambiente de un suceso concreto no están enfatizadas por el actor pero deben ser creadas de un modo imaginativo por el actor para poder representar la escena. (p.102)

El actor debe creer completamente en lo que piensa y en lo que hace en escena. Debe interiorizar tanto su personaje, que sus pensamientos y acciones deben fluir. Hethmon (1986) lo explicaba así:

Todo está en aprender lo que hay detrás de las palabras y no a pensar en ellas como un salvoconducto. Sino buscar un entendimiento imaginativo que abone los propios pensamientos del actor. (pp. 83-84)

Strasberg comparte uno de los elementos esenciales de Stanislavski, la necesidad de relajación. Strasberg estima que muchos problemas de la actuación, sobre todo los relacionados con la expresividad habían hallado resolución en su método. “Cuando hay tensión, uno no puede pensar ni sentir” (Hethmon, 1986, p.63). El actor debe reconocer sus tensiones y conseguir la máxima relajación posible antes de subir al escenario para poder tener un control total de su cuerpo y de su yo interior. Debemos aprender a relajarnos por medio de una concentración interior. La concentración es considerada la base de la imaginación, por lo que Strasberg la trabajará en ejercicios como la relación de un objeto a una vivencia personal para provocar una emoción.

En definitiva, las premisas fundamentales del mismo son la relajación y la concentración, dado que él creía que la clave del proceso creativo estaba en la memoria. Strasberg trata la llamada memoria afectiva y afirma que la clave es la concentración en los objetos y elementos sensoriales que forman parte del recuerdo de la experiencia vivida por el actor. El actor debe ser capaz de recordar lo que vio, lo que escuchó, lo que sentía al tocar. El recuerdo de las sensaciones ayuda a recrear de nuevo la emoción y a crear una técnica que permita al actor dar siempre lo mejor de sí mismo en el escenario. “Lo que el actor repite función tras función no son las palabras ni los movimientos que hizo ayer sino el recuerdo de una emoción que él alcanza a través del pensamiento y la sensación” (Hethmon, 1986, p.90). La memoria afectiva permite al actor reaccionar ante estímulos imaginarios. Hay que saber controlarla para acceder al estado creativo del actor. La memoria afectiva se debe entrenar mediante ejercicios de percepción sensorial con objetos imaginarios y reales, que darán lugar a una evocación de una vivencia intensa a la que se accederá primero con el recuerdo de los cinco sentidos que dará lugar a revivir las emociones experimentadas. Por lo tanto, el objetivo de Strasberg es que el actor recreara una vivencia y la expresara. La idea de

Strasberg se basa en el entrenamiento de las memorias del actor para conseguir dominar los contenidos inconscientes de su psiquis, siendo capaz de reinterpretarlos, dando lugar a unos contenidos que se convierten en el motor de la actuación, de manera que al contrario que las teorías finales de Stanislavski, la acción se convierte en resultado y no en causa. Como se ha ido repitiendo a lo largo de la investigación, el arte de la actuación se diferencia entre el resto de otras artes por ser el mismo actor, el instrumento, aquello que interpreta la realidad. “Cada día es para el ser humano una secuencia de hechos reales, cosas auténticas le pasan y en la habilidad de repetirlas está el oficio esencial del actor” (Hethmon, 1986, p.123).

La improvisación es uno de los ejercicios preferidos de Strasberg, porque ayuda a despertar al personaje del interior del actor a través de acciones y reacciones naturales, no escritas en un papel. En *Un sueño de pasión*, Strasberg afirma que la improvisación ayuda a poner en práctica la espontaneidad y a mantener una continuidad en los pensamientos y las reacciones. Y lo más importante, ayuda al actor a entender la lógica interna del personaje. Hethmon (1986) opina:

El actor no puede limitarse a hacer algo por el mero hecho de que el personaje lo haga, tiene que encontrar una justificación y comportarse de acuerdo a ella. Debe reaccionar de la forma que él personalmente reaccionaría. Debe sentirse libre y creador hasta el último momento. (p. 266)

El personaje existe en cualquier tiempo, espacio y situación, no sólo en las líneas del guión de un autor concreto. No obstante, el actor nunca debe perder la conciencia de que está encima de un escenario y ante un público, debe ser personaje y actor a la misma vez. “Nada se consigue si tú no tienes en mente lo que se supone que has de lograr” (Hethmon, 1986, p.135). El actor debe, no obstante, evitar ser influenciado por el conocimiento de lo que va a pasar, puesto que su personaje no lo sabe y esa sensación es la que le debe llegar al espectador. La diferencia de la vida y el teatro es que el actor cuando está actuando debe ser consciente de todo lo que hace cuando en la vida real a veces solo eres y éste es uno de los errores que cometen algunos actores que creen que actuar con autenticidad es olvidarse de lo que se está haciendo.

En el *American Laboratory Theatre*, Lee busca el proceso que lleva de la voluntad consciente al resultado inconsciente. Afirma que la acción es el elemento esencial de la

actuación. Pero no todo son semejanzas con el método de Stanislavski, Strasberg también hace una reformulación del sí mágico. Strasberg ante la problemática de que el actor ante un estímulo no consiga el efecto que busca, propone la siguiente pregunta: ¿Qué circunstancia haría que el actor se comporte de determinada manera? Es decir, el actor encuentra una situación determinada, llamada sustitución, la cual genera en él la reacción emocional que requiere el personaje.

Cabe aclarar que el Actor Studio es un taller al que acuden los actores profesionales para solucionar las dificultades que puedan tener para abordar, entender o ejecutar a determinado personaje en determinada situación. En su momento, Strasberg trató de acabar con cualquier dificultad que no le permitiera al actor expresarse libremente o que bloquearan sus capacidades. Para vencer los problemas con los que se enfrenta un actor, Strasberg lleva a cabo una docencia específica. Una dificultad que encuentra es la de los hábitos expresivos restringidos por la sociedad y que son el resultado de tensiones. El cuerpo debe estar relajado para resolver las tensiones, tanto físicas como mentales. En las primeras etapas del entrenamiento básico de un actor “siempre lo invita durante una sesión de clase a que se relaje, segundo a llevar a cabo un ejercicio que aumente su concentración y en tercer lugar representar el del canto y baile” (Hethmon, 1986, p.138).

La ansiedad es otro obstáculo de la expresividad que puede resolverse a través de la concentración de la acción. Para ello, Strasberg crea ejercicios en los que el actor se concentre en sus objetivos y pueda liberarse de esas tensiones para así dominar el instrumento humano. El ejercicio del canto y baile es uno de los más característicos de Strasberg. Consiste en cambiar el ritmo de una canción conocida por el actor y añadirle una serie de movimientos improvisados y naturales. Durante este ejercicio, el actor hace cosas sin sentido y se escapa de su patrón establecido. Con esta técnica “encuentra nuevos medios de expresión que se ocupan de las reacciones fuertes que han sido no inhibidas sino simplemente no expresadas” (Hethmon, 1986, p.139). Con este ejercicio también se demuestra algo esencial en la actuación, los cambios de los elementos internos y externos del actor deben seguir los cambios naturales del impulso. Trabaja también con ejercicios para terminar con las inhibiciones, como el denominado momento íntimo donde el actor hace, que suele hacer cuando está a solas, delante del resto de sus compañeros.

La insensibilidad es otra de las problemáticas con las que se enfrentan algunos actores. “La sensibilidad es la capacidad que tiene un organismo para responder a un estímulo” (Hethmon, 1986, p.150). El talento de un actor significa que él está dotado de sensibilidad, si no puede responder, no puede ser actor. “La sensibilidad o las repuestas emocionales pueden estar presentes y sin embargo ser un problema porque el actor puede no controlarlas” (Hethmon, 1986, p.138). Pero no sólo nos encontramos con la problemática de la insensibilidad sino también podemos encontrarnos con actores que son todo lo contrario, que expresan demasiados. Hablamos de cliché cuando el actor sale al escenario sabiendo lo que va hacer en la escena y utiliza convencionalidades que le dan seguridad y esto hace que sea incapaz de dejar salir las emociones y la imaginación interior, por lo tanto se debe destruir el cliché. Otra problemática es la inexpresividad, que se trata también de un problema serio porque el actor puede sentirse bloqueado y no puede darle sentido a nada a través de la expresión. Para el actor inhibido la mejor solución que propone Strasberg es la improvisación, porque si sólo ensaya y actúa continuará cayendo en patrones de inexpresividad. Los nervios, otro de los problemas que plantea Strasberg, son creados por el miedo y lo primero que tiene que ser el actor es consciente de este miedo para poder controlarlo, incluso cuando tu personaje es nervioso. En definitiva, “el teatro es significado y experiencia. Es a la vez, imagen del ser humano y de lo que el autor tiene en la cabeza” (Hethmon, 1986, p.296).

En *Un sueño de pasión*, Strasberg explica de manera práctica los aspectos del método. Primero de todo, se trabaja el yo del actor donde éste se relaja para abandonar la tensión, la energía que sobra en nuestro estado físico y mental. Seguidamente se trabajan una serie de ejercicios donde se desarrollan reacciones emocionales, caracterizaciones, acciones...y finalmente, el trabajo de escenas para encontrar la acción, el subtexto, las circunstancias dadas y definir al personaje.

Strasberg por lo tanto, desarrolló las teorías de Stanislavski propias del teatro naturalista, basándose en la necesidad del actor de despertar su subconsciente e imaginación para poder vivir un personaje y actuar de forma real. Uno de sus principales objetivos era liberar al actor de todas sus problemáticas que no le permitían actuar tal y como debía hacerlo.



## 4.7 Meisner y la interacción

Otros de los alumnos de Stanislavski y desarrollador de una teoría muy interesante fue Sanford Meisner (Nueva York, 1905 – Sherman Oaks, 1997). Actuó en la *Chrystie Street Settlement House* bajo la dirección de Lee Strasberg quien lo seleccionó para formar parte del *Group Theatre*. Cuando el *Group Theatre* desapareció, Meisner empezó a ofrecer un curso de interpretación en la *Neighborhood Playhouse* de Nueva York, desarrollando su propia técnica interpretativa, basada en el trabajo de Constantin Stanislavski y en su experiencia con Lee Strasberg. “Lee Strasberg ejerció una edificante influencia en mí, me presentó a actores de calidad y a artistas de diferentes tipos, y esto me ayudó enormemente a afianzar mis necesidades emocionales” (Meisner, & Longwell, 2002, p.27). Aunque parte de las enseñanzas de Constantín Stanislavski, Meisner crea su propio método, personalizando la enseñanza del método Stanislavski.

### 4.7.1 La realidad de la conducta

Moreno<sup>7</sup> (2014) afirma que:

La técnica Meisner es un entrenamiento del músculo actoral, una preparación para poder abordar cualquier técnica. Te prepara para la “actuación” sin “actuar”. Es aprender y arriesgarse a trabajar con el ser humano que contiene cada uno, genuinamente, y lanzarse al vacío del trabajo con la verdad del momento, impulso a impulso. (Fuentes propias)

La base de la actuación en Meisner es la realidad de la conducta, es decir, si haces algo realmente lo estás haciendo. Meisner explica que cuando un actor está haciendo algo encima de un escenario no se preocupa en interpretar a un personaje, simplemente hace algo y se concentra en esa acción, eso mismo ya es ser el personaje, y lo tiene que hacer de forma natural e instintiva.

---

<sup>7</sup> Iñaki Moreno conoce el método Meisner a través de Scott Williams, alumno, director y maestro de la técnica en Inglaterra. Por lo que se refiere a la interpretación, Iñaki se ha formado con Lilo Baur, Cesca Salazar, Joan Comes, Yoshi Oida, Pompeyo Audivert y en textos del siglo de oro con Rubén Szuchmacher. En clown, entre otros maestros, se formó con Virginia Imaz y Antón Valén, quien le conectó directamente con la técnica Meisner.

Meisner parte de las enseñanzas de Lee Strasberg, cuyas ideas se fundamentan en el método de Stanislavski. Pero entre Sanford Meisner y Strasberg existe una diferencia muy importante. Para Strasberg, el trabajo del actor se inicia en su interior, mientras que en el caso de Meisner, su técnica manifiesta todo lo contrario, que la interpretación del actor debe ser estimulada desde el exterior, aquello que recibe debe provocar su reacción, acercándose más al segundo Stanislavski. “No hace falta decir que no me hizo ningún caso, y por eso soy mejor profesor que él” (Meisner et al., 2002, p.62).

Moreno (2014) señala:

Principalmente, la diferencia de Meisner y otros autores como Stanislavski o Strasberg... aunque hay muchos puntos de vista y continua en discusión, es la procedencia de los estímulos, de las emociones. Con Strasberg, los alumnos que tuve parten de ellos mismos, de su introspección para tratar de vivir el momento a momento, pero siempre se parte de uno mismo. En cambio, con Meisner, uno no se detiene en potenciar las emociones, en trabajarlas desde el interior de cada actor. Simplemente, presta atención en el otro, en las circunstancias, y sólo se atiende a la respuesta a través de los impulsos. (Fuentes propias)

Meisner acusa al *Actor Studio* de convertir a los actores en seres más introvertidos, al intentar concienciarlos de que vivan a partir de lo que sucede en sus instintos.

En el caso del método de Stanislavski, Meisner rechaza la memoria emocional. Muchas veces lo que el actor busca no está en su experiencia o en lo que se experimentó en un pasado puede quedar olvidado, es decir, con el tiempo el significado del pasado cambia. Muchas veces lo que el actor busca puede estar, simple y sencillamente en su propia imaginación.

Para poder entender a Meisner debemos nombrar a uno de sus referentes, Sigmund Freud. Meisner comparte y acepta, como base de su técnica, algunas ideas del neurólogo austriaco como que toda la motivación del ser humano es, o bien ambiciosa o bien sexual, por lo tanto, la motivación del cualquier personaje debe ser, o bien ambiciosa o bien sexual, así como las motivaciones que ayuden a preparar al actor.

Otra de sus ideas universales es que la sociedad hace que el hombre deba mantener las cosas que quiere expresar en su interior. Como personas no expresamos siempre lo que

llevamos dentro y esto provoca, en muchas ocasiones, una limitación al actor, que no es capaz de expresar su interior y por lo tanto, no hace llegar lo que desea al espectador.

#### **4.7.2 El actor como observador**

Para Moreno (2014) “el actor debe vivir el momento como si fuera la primera vez con la verdad del mismo. Con ello, vive realmente las circunstancias dadas”.

Uno de los ejercicios más importantes de la técnica de Meisner es el juego de repeticiones. Con este juego se aprende una de las cosas más importantes: escuchar al otro actor, hacer una verdadera interacción. Para Meisner el actor debe reaccionar escuchando, la escucha es la base de toda interpretación. “El actor debe recibir los gestos, los movimientos, las miradas, incluso los silencios y reaccionar en base a esto” (Olalla, 2013). Con las repeticiones también se aprende a no pensar, a reaccionar por impulsos naturales. Se trata de un ejercicio que elimina la intelectualidad y eso es muy útil para llegar al origen de los impulsos. Meisner (2002) afirma:

“Decidí que quería hacer un ejercicio con los actores donde no hubiera intelectualidad. Quería eliminar todo el trabajo de cabeza, desterrar toda manipulación mental y llegar donde se originan los impulsos. Y comencé con la premisa de que, si repito lo que te oigo decir, mi cabeza no trabaja”. (p. 47)

Por lo tanto, es muy importante ser consciente de no usar la cabeza para llegar a la vida emocional y tener confianza en el instinto, no en la mente. Con el juego de las repeticiones, se debe repetir hasta que algo le ocurra al actor, hasta que sienta algo y lo saque al exterior, dando una respuesta al estímulo que está recibiendo. Moreno (2014) lo explica así:

Un ejemplo: “tienes una camiseta amarilla”, “Sí, TENGO una camiseta amarilla”, “Sí, tienes una camiseta amarilla”, “tengo una camiseta amarilla”, “Tienes una camiseta amarilla”.... y así sucesivamente.

La mente queda ocupada en la repetición, no necesita pensar, simplemente responde con las mismas palabras. Pero es aquí

donde los comportamientos pasan a tener el peso del ejercicio. Comienzan a aflorar los primeros impulsos. El texto deja de importar, no tiene el significado previsto de sus palabras. Lo importante pasa a ser los seres humanos que están repitiendo. (Fuentes propias)

Otro de los ejercicios que expresan con claridad su idea es el del pellizco. Meisner juega con el actor a las repeticiones, y en un momento lo pellizca haciendo que el actor responda con un grito y una entonación realista. El actor reacciona de manera natural a un estímulo exterior. Para Meisner es muy importante que el actor tenga claro que no debe hacer nada a menos que ocurra algo que le haga hacerlo, por lo tanto, que lo que hace no depende de él si no del otro.

Una de las cosas más importantes para Meisner, antes de que el actor se ponga a actuar, es la preparación, es decir, hacer que el actor aparezca en escena con el sentimiento y la emoción con la que debe aparecer. El actor debe encontrar, donde sea (en experiencias anteriores, en la imaginación...) aquello que le estimule para que aflore en él, el sentimiento o la emoción necesaria para iniciarse en la actuación que debe hacer. La preparación es una especie de soñar despierto, que sólo debe durar el primer momento. Debe ser la chispa que encienda una transformación en la vida interior del actor y lo prepare para ser receptivo a los estímulos exteriores partiendo no ya de él mismo, sino del personaje al que interpreta.

Para que un actor interprete un texto, Meisner sigue diferentes pasos. Primero de todo, llega la comentada preparación, donde el actor incorpora la esencia emocional del personaje, a partir de ahí se realizan un conjunto de improvisaciones donde el actor se irá adaptando a las circunstancias e irá respondiendo a los estímulos exteriores. “En las primeras improvisaciones toda acción es una reacción que proviene de un impulso espontáneo que no está controlado ni pensado racionalmente” (Ruiz, 2008, 203). Cuando el actor es capaz de controlar sus impulsos de forma natural, se incorpora el texto del autor. En las sucesivas repeticiones que se hagan de la obra, el actor debe mantener un cierto grado de improvisación y adaptarse continuamente al otro y a lo que le rodea. Esta última idea se fundamenta en lo que Stanislavski llamaba adaptación.

Meisner retoma el mágico sí de Stanislavski y crea el mágico *como si*, donde “el actor analiza el estado emocional del personaje y se plantea una hipótesis imaginaria que le

produzca una emoción similar pero que no tiene porqué haber experimentado personalmente” (Ruiz, 2008, p.202).

Una de las técnicas y ejercicios que más ayudan a trabajar siguiendo el método Meisner es la manera de memorizar el texto de la obra. Cuando el actor tiene en su mano el texto que deberá interpretar, debe memorizarlo mecánicamente, sin darle ninguna forma, ritmo ni sentimiento. De esta manera, el texto se llenará de forma cuando el actor comience a interpretar encima del escenario y la emoción que le dé a sus palabras nacerá de lo que reciba del otro. Responderá de forma instintiva y natural como en la vida real.

Por lo que se refiere al uso de la técnica de Meisner a cualquier estética del teatro, Moreno (2014) nos explica que:

Depende del punto de vista que se tenga de la técnica. Si se entiende técnica como tal, lo dudo. Si, en cambio, se entiende como un entrenamiento en el que uno se amiga con su propio ser, con encontrar su eje como persona, con sus defectos, miserias, virtudes, miedos, etc, cualquier técnica se verá atravesada con esta perspectiva. (Fuentes propias)

En definitiva, Meisner afirma que actuar es hacer (hacer cuando ocurra algo que te haga hacer) y el actor debe despojarse de toda intelectualidad para poder hacer de verdad, dejarse llevar. Debe reaccionar a partir del impulso que le llega del otro, del exterior y viviendo en la escena. “Actuar es la habilidad de vivir plenamente en cualquier circunstancia imaginaria” (Meisner citado en Olalla, 2013).

#### **4.8 Lecoq y el control del cuerpo.**

Las ideas aportadas por Copeau sobre la renovación del teatro fueron recogidas por Jacques Lecoq (París 1921–París 1999). Torres (1986) afirma en el *El País* que Lecoq fue un pedagogo teatral que propuso un aprendizaje basado en el gesto, el mimo y el movimiento. Anteriormente había sido profesor de educación física y había rehabilitado

a personas afectadas por parálisis<sup>8</sup>. En 1956, abre en París la *Escuela Internacional de Teatro* de Jacques Lecoq.

#### **4.8.1 La dinámica de la naturaleza**

En *El cuerpo poético* (2004) de Jacques Lecoq, se explican las dos vías de trabajo que seguía la *Escuela Internacional de Teatro*, una la improvisación y otra la técnica de los movimientos. Durante la primera parte se desarrolla una actuación psicológica silenciosa y más tarde comienza el viaje pedagógico donde el alumno descubre las dinámicas de la naturaleza. Se desarrollan entonces los diferentes niveles de actuación y recreación, el uso de máscaras neutras y expresivas así como el análisis de los movimientos. En definitiva, se realizan un gran número de ejercicios que preparan el cuerpo para recibir y expresar mejor. Durante la segunda parte, se estudia el lenguaje de los gestos y el fondo poético común. Con Lecoq se hace un viaje geodramático donde se repasan los cinco territorios principales: el melodrama, la comedia del arte, los bufones, la tragedia y el clown.

#### **4.8.2 El desarrollo de una plena expresión corporal**

Bernal (2009) afirma en una entrevista, que Lecoq creía que “los actores estaban enclaustrados en el desarrollo de un discurso sin acción donde el cuerpo estaba muerto y vacío”<sup>9</sup>. De esta preocupación nacen las bases de toda su pedagogía, donde las vías de trabajo serán la improvisación, el análisis del movimiento y la creación personal.

Uno de los conceptos más importantes para poder entender a Lecoq, es la definición de mimar que él propone. Mimar es “formar cuerpo con y así comprender mejor” (Ruiz, 2008, p.42). En su significado clásico mimar no es más que la sustitución de la palabra por un gesto pero para Lecoq mimar “es un proceso a través del cual el actor incorpora

---

<sup>8</sup> Torres, R. (1986, Febrero, 18). Jacques Lecoq: Lo que yo tengo no es teatro, sino pedagogía. *EL PAÍS*. Recuperado de <http://elpais.com/diario/1986/02/18/cultura>

<sup>9</sup> Aula de las Artes de la UC3M (2009, 29 de octubre). *Máscaras larvarias y expresivas*. Aula de Teatro. Universidad Carlos III de Madrid. Entrevista a Arturo Bernal. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=HrwDM88PGiw>

la dinámica de los elementos que le rodean” (Ruiz, 2008, p. 276). Para comprenderlo mejor, Lecoq compara a un niño con el actor. El niño que no sabe nada de la vida, observa e imita para recrear aquello que ocurre en el día a día. “El niño mima al mundo para reconocerlo y prepararse para vivirlo” (Ruiz, 2008, p.277). De esta relación nace un nuevo concepto, el mimodinamismo. Se trata de un proceso a través del cual el actor incorpora la dinámica de un elemento de la naturaleza, de materiales, animales, colores, luces, sonidos... Farran<sup>10</sup> (2014) lo define así:

Mimar tiene como significado clásico generar una ilusión de una cosa que no está. Lecoq propone una comparación del actor con un niño que juega a ser diferentes roles (son el padre, la madre, el muerto, el héroe...). Lecoq propone eso mismo del actor, es decir, que observe la vida y sea capaz de encontrar la esencia de todo para poder recrearlo estilizándolo con el objetivo de comunicar algo al espectador (Fuentes propias).

Tiene que quedar claro que no se trata de imitar, sino de convertirse en el elemento propuesto. Todas estas experiencias permanecen grabadas en el cuerpo del actor y son expresadas en el momento de la interpretación. Cuando el actor tenga que interpretar un texto, reencontrará en su interior una materia rica y disponible para la expresión. La naturaleza es su primer lenguaje.

Por lo tanto, todo este trabajo previo de contacto con la naturaleza será la base para la actuación del actor. Lecoq es totalmente contrario a que el actor utilice sus recuerdos, tiene que usar la imaginación. Nunca pide a sus alumnos que busquen en sí mismos el recuerdo verdadero, no quiere entrar en su intimidad... En cambio, observar la vida real es la base de la interpretación, ya que muchas veces el recuerdo de lo vivido no es suficiente para el juego de la actuación, debemos volver a la percepción de lo que está vivo. Farran (2014) afirma que con la disciplina de Lecoq “Jugamos a ser tierra y a ser agua, a ser Hamlet...tiene que existir placer en todo lo que se hace, lo que te permite con rigor y disciplina poder hacerlo todo”.

Una de las diferenciaciones más importantes que hace el autor es la de las palabras recrear y actuar. “Mientras que recrear es la reproducción de los fenómenos simples de

---

<sup>10</sup> Pere Farran fue formado con la técnica de Lecoq por Berty Tovias. Especializado como actor cómico, es actor de oficio y profesor en el Col·legi de Barcelona.

la vida, actuar es cuando el actor da un ritmo, una medida, un tiempo, un espacio y una forma a su improvisación” (Lecoq, 2004, p.51). Gran parte de la pedagogía de Lecoq consiste en descubrir en qué momento la actuación se aleja de la recreación y en qué momento se encuentran cerca. Farran (2014) afirma:

Con Lecoq puedes ser cualquier personaje, alguien cercano a ti mismo o alguien muy lejano, y este distanciamiento se consigue a través de por ejemplo, la máscara. Esto hace que con la disciplina Lecoq puedas abordar cualquier técnica, como por ejemplo una obra naturalista. (Fuentes propias)

Una parte importante del trabajo de investigación de Lecoq lo dedicó a las máscaras, concretamente a la máscara neutra. Ante la dificultad de tener la cara tapada, el actor debe expresarse con el resto del cuerpo, de esta manera Lecoq intenta superar una de las principales limitaciones del actor. La máscara neutra es un objeto que sugiere la sensación física de calma y debe servir para llegar a un estado de neutralidad previo a la acción. El actor se mete en la piel de un ser genérico neutro, por lo tanto se vuelve completamente receptivo a lo que le rodea y sin conflicto interior. Con la máscara, el cuerpo del actor se despierta. “Sitúa al actor en un estado de descubrimiento, de apertura, de disponibilidad para recibir. Le permite mirar, oír, sentir, tocar las cosas elementales, con la frescura de la primera vez” (Lecoq, 2004, p.62).

Un ejercicio que propone Lecoq con la máscara neutra es el viaje elemental, un recorrido a través de la naturaleza donde el actor se mueve a través de varias acciones dinámicas como andar o correr, primero en una situación de equilibrio y más tarde en condiciones extremas. Las improvisaciones del viaje elemental hacen que el actor experimente situaciones y emociones que nunca ha realizado, de esta manera el cuerpo aprende a reaccionar en el terreno de lo imaginario. La base que crea en su interior abre un enorme abanico de posibilidades cuando se encuentra en un escenario representando a un personaje específico.

Una vez trabajada la máscara neutra, empieza el trabajo con la máscara expresiva. “Actuar bajo una máscara expresiva es alcanzar una dimensión esencial del juego teatral, comprometer el cuerpo entero, sentir una intensidad de emoción y de expresión que servirá, una vez más, de referencia para el actor” (Lecoq, 2004, p.84). El actor ya



no está dentro de un personaje genérico sino que la máscara expresiva le impone una serie de actitudes que guiarán al resto de su cuerpo. Lo que aporta el trabajo con este tipo de máscara es una estructura básica de la cual se beneficiará cualquier tipo de teatro. Todo el trabajo con máscaras es un tipo de entrenamiento para formar al actor, lo prepara para la representación final. “La Escuela es indirecta, nunca vamos en línea recta hacia el lugar donde queremos que los alumnos lleguen” (Lecoq, 2004, p.85).

El segundo eje de la pedagogía de Lecoq se basa en la técnica de los movimientos. Divide su trabajo en la preparación corporal y vocal, la acrobacia dramática y el análisis de los movimientos. Farran (2014) la explica así:

La acrobacia dramática es un desafío a la gravedad. Se busca no explicar las cosas de manera convencional. Por ejemplo, si al avaro de la Comedia del Arte le roban el dinero, su reacción será un mortal hacia atrás, demostrando al espectador la importancia que tiene para el avaro el dinero. (Fuentes propias)

Con la preparación corporal Lecoq busca que el actor alcance la plenitud del movimiento justo, donde todo esté justificado. Lecoq en este punto contradice métodos como el de Stanislavski reduciendo la importancia de la relajación para preparar el cuerpo para actuar. Afirma que la única manera de reencontrar el equilibrio interior del actor es la actuación. El objetivo de la acrobacia dramática será el reencuentro del actor con la libertad de movimiento que tenía en su infancia antes de que la sociedad le impusiera un comportamiento más convencional. Tras el análisis de los movimientos con sus alumnos crea las leyes generales del movimiento. Para Lecoq (2004):

No hay acción sin reacción, el movimiento es continuo, avanza sin cesar, el movimiento proviene siempre de un desequilibrio a la búsqueda del equilibrio, el equilibrio mismo está en movimiento, no hay movimiento sin punto fijo, el movimiento pone en evidencia el punto fijo y el punto fijo también está en movimiento. (pp. 135-136)

Lecoq descubre que todo lo que hace el hombre en su vida se puede resumir en dos acciones: *empujar* y *tirar de*. Para poder explicar esto nos propone un ejemplo en su libro *Cuerpo Poético* (2004).

Arlequín se niega a ir a la guerra. Alrededor de él todo el mundo trata de convencerlo. Él comienza por negarse categóricamente, se obstina; luego, progresivamente, se va dejando convencer, para acabar aceptando. Todos entonces se alegran, pero él se retracta. Por fin, decide ir solo al frente, en primera línea, dispuesto a matar a todo bicho viviente. Intentan entonces hacerle comprender que eso puede ser peligrosos, que quizá podría quedarse en la retaguardia. No hay nada que hacer. Ahora es él quien arrastra a todo el mundo, mientras los demás tratan de retenerlo. (Lecoq, 2004, p.123)

La estructura motriz de estas acciones se resume así:

Empujo a alguien para que avance...él se niega  
Me adelanto a él y le tiro de la mano...él resiste  
Tiro más fuerte...él tira de mí en sentido opuesto  
Tiro todavía más fuerte...él cede  
Viene hacia mí...me sobrepasa  
Me arrastra...yo resisto  
Lo suelto... se escapa (Lecoq, 2004, p.124)

Farran (2014) explica que el *empujar y tirar de* es una manera de entender la vida en líneas y dibujos. Strasberg analiza el texto desde las diez preguntas y Stanislavski habla de las acciones, los objetivos y el subtexto. Lecoq, en cambio, viene del movimiento y el gesto y por lo tanto, la manera de entender las cosas ha de venir de eso mismo. La palabra se proyecta en el espacio, los gestos, las miradas, los personajes se desplazan... Se simplifica cada acción e intención en este *empujar y tirar de*. Se dibujan en el espacio unas líneas que quedan plasmadas también en el cuerpo. Por ejemplo, el dolor se representa verticalmente con el cuerpo o si la acción escénica implica tristeza, el actor crea una curva....

El teatro-pedagogía de Lecoq está hecho para cualquier estilo y género teatral. Torres (1986) escribe en *El País* que con Lecoq “se trabaja con cosas simples que mueven la vida, las pasiones, el vuelo de los pájaros, todo lo que pasa. Es un redescubrimiento de las cosas más sencillas, y son estas cosas las que se desea que queden cuando se hacen los espectáculos”.<sup>11</sup> Es un trabajo, que al igual que pasaba con Stanislavski y Strasberg,

---

<sup>11</sup> Torres, R. (1986, Febrero, 18). Jacques Lecoq: Lo que yo tengo no es teatro, sino pedagogía. *EL PAÍS*. Recuperado de <http://elpais.com/diario/1986/02/18/cultura>

busca preparar al actor y no tiene como objetivo principal la representación de una obra dramática.

Lecoq pretende mostrar al actor el gran abanico de posibilidades que tiene partiendo de la naturaleza. La imaginación y la libertad de movimiento llevan al actor a ser capaz de responder a los estímulos exteriores con los que se enfrentará encima del escenario.

#### **4.9 Grotowski y el teatro como vehículo.**

Así como Strasberg se dedica al desarrollo del primer Stanislavski, otros autores como Jerzi Grotowski (Rzeszów, 1933 – Pontedera, 1999) desarrollan el trabajo que dejó inacabado el segundo Stanislavski. Jerzi Grotowski, graduado en el *Instituto del Teatro de Moscú*, fue un director teatral polaco. Stanislavski y un viaje que hizo a la India fueron sus dos fuentes de conocimiento principales presentes en todas sus teorías. Estudió en Cracovia y Moscú y al acabar empezó su carrera como teórico teatral y director en la compañía que fundó, el *Teatro de las 13 filas*. En 1965, se trasladó a Wrocław y cambió el nombre por el de *Teatro Laboratorio*, convirtiéndose en el *Instituto de Investigación del Actor*, un instituto dedicado a la investigación del arte teatral y del actor. Este teatro acaba en 1976 pero Grotowski continuó con la enseñanza y el trabajo experimental por todo el mundo. Finalmente, se fue a vivir a Italia donde se dedicó a sus talleres de teatro. Sus investigaciones se conocen como el método de Grotowski.

##### **4.9.1 La búsqueda del conocimiento**

Grotowski define el teatro pobre diferenciándolo del teatro rico. Con la llegada del cine y la televisión, Grotowski creía que no tenía ningún sentido intentar acercar el teatro a estas nuevas artes creando grandes producciones. El teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin escenario, sin iluminación, sin efectos

---

especiales pero no puede existir sin actor y sin la relación que se establece entre actor-espectador. No tiene ningún sentido explotar el teatro técnicamente pues siempre será inferior a la televisión y al cine. Grotowski pone en práctica el abandono de aquellos elementos que consideraba superfluos y se da cuenta que el teatro sólo necesita de esos dos elementos. Grotowski (1974) propone:

Abandonamos los efectos de luces y esto nos reveló una gran escala de posibilidades para que el actor usase recursos luminosos estacionarios trabajando deliberadamente con sombras, lugares brillantes, etc. Es particularmente significativo comprobar que una vez que el espectador se ha colocado en una zona iluminada, o en otras palabras, una vez que se ha hecho visible, también empieza a tener un papel en la representación [...] Abandonamos el maquillaje [...] todo aquello que el actor utiliza en su camerino antes de salir al campo visible para el espectador. Advertimos que era un acto de maestría para el actor cambiar de tipo, de carácter, de silueta (mientras el público contempla) de una manera pobre, usando sólo su cuerpo y su oficio [...] La eliminación de los elementos plásticos que tienen vida por sí mismos conducían a la creación por el actor de los más obvios y elementales objetos. [...] La eliminación de la música (viva o grabada) que no haya sido producida por los mismos actores permite a la representación misma convertirse en música mediante la orquestación de las voces y el golpeteo de los objetos. (pp. 15-16)

La aceptación de la pobreza en el teatro dio lugar al entendimiento del verdadero arte. El teatro debe servir para “cruzar nuestras fronteras, sobrepasar limitaciones y colmar los vacíos interiores” (Grotowski, 1974, p.12).

El espectador que está delante de una representación hace el mismo proceso que el actor, encuentra lo oscuro en sí mismo y lo vuelve transparente, el teatro se convierte entonces en un lugar de provocación. Grotowski (1974) afirma:

El teatro es capaz de desafiarse a sí mismo y a su público, violando estereotipos de visión, juicio y sentimiento; sacando más porque es el reflejo del hálito, cuerpo e impulsos internos del organismo humano. Este desafío al tabú, esta transgresión, proporciona el choque que arranca la máscara y que nos permite

ofrecernos desnudos a algo imposible de definir pero que contiene a la vez a Eros y a Carites. (p.16)

Es importante también entender el papel del espectador en el teatro, el público ha de hacer el mismo proceso que el actor, lo que puede dar lugar a una actitud de oposición por parte del auditorio ya que en el día a día ocultamos nuestra verdad íntima ante los demás y ante nosotros mismos. El espectador no debe ir al teatro para satisfacer una necesidad social o para entretenerse, “debe ser un espectador con necesidades espirituales y que desee realizarse a través de las confrontaciones con el espectáculo” (Grotowski, 1974, p.35).

Grotowski, en general tiene una idea bastante aterrada sobre el futuro del teatro a causa del gran poder social del cine y la televisión pero como efecto diferenciador afirma que el teatro sigue siendo necesario puesto que es un arte joven donde las representaciones se organizan a gran escala. “No se debe caer en el error de acercar técnicamente el teatro al cine porque debemos ser conscientes de las limitaciones, no puede ser más rico que el cine, dejemos que sea pobre” (Grotowski, 1974, p.36).

En una entrevista realizada por Margo Glantz e incluida en *Hacia un teatro pobre* (1974), Grotowski afirma que el teatro estaba ligado a la vida solamente por analogía. El actor ve al personaje como un desafío, no debe recrearlo. El actor no interpreta a su personaje si no que lleva a cabo un acto con todo su ser, una respuesta al desafío planteado. Por ejemplo, el actor que da vida al *Príncipe Constante* (1968) no muere pero se entrega, esa es la analogía a la que nos referimos. De esta manera, el espectador está delante de algo que es artificial a la vez que no lo es, es auténtico.

La trayectoria de Grotowski se divide en cinco periodos, el Teatro de las Producciones (1957-1969), el Parateatro (1969-1978), el Teatro de las Fuentes (1976-1982), Drama Objetivo (1982-1986) y Arte como vehículo (1986 ). Sais (2010) las sitúa como en “una larga cadena de las artes performativas formada por varias anillas dónde en un extremo de la cadena hay el teatro en sentido estricto y en el otro el arte como vehículo” (p.5). Tal como nos explica Sais (2014), la búsqueda de Grotowski fue más allá de la de una simple representación teatral, la esencia del teatro que él propuso era la de usar el oficio performativo como camino de conocimiento. El verdadero objetivo del teatro es el trabajo que el actor hace sobre sí mismo. La compañía de Grotowski acabó alcanzando

un gran éxito y reconocimiento, sobre todo por su puesta en escena del *Príncipe Constante*, no obstante, sólo montaron un espectáculo más y el teatro cerró. Tras este último espectáculo, Grotowski comenzó una nueva etapa con la que buscaba estudiar el comportamiento entre los seres humanos, sus relaciones y la espontaneidad. Sais (2014) explica que para Grotowski el teatro ya no podía ser aquello utilizado para encontrar ese conocimiento, como si de alguna manera el teatro se le hubiera quedado pequeño. Esta segunda etapa era conocida como Parateatro. Definido como un periodo del que hay poca información y que estaba centrado en la relación humana, más allá de las convenciones sociales partiendo de un tipo de trabajo performativo, de ejercicios teatrales heredados del periodo anterior pero que se dirigían hacia el encuentro de la espontaneidad humana. La tercera etapa, denominada el Teatro de los Orígenes es una etapa de búsqueda casi antropológica. Fue un proyecto formado por un grupo de personas de diferentes culturas, especialistas en diferentes tradiciones (hinduismo, budismo...) y diferentes especialistas en técnicas tradicionales. Grotowski se dedicaba a trabajar con gente ligada a estas culturas buscando las técnicas de la fuentes, técnicas humanas performativas que fueran preculturales, que no dependieran de la cultura del contexto, que pudieran funcionar para todos los seres humanos. Su cuarta etapa era conocida como Drama objetivo, un periodo que trabajó en Estados Unidos, después de su exilio, donde vuelve hacia atrás para trabajar en el teatro laboratorio pero estudiando de una manera muy rigurosa el oficio del actor. Se diferencia del primer periodo porque no trabaja con materiales teatrales si no con materiales ligados a tradiciones rituales, cantos antiguos (llamados antiguos cantos vibratorios que explicaremos más adelante). El último periodo es el del Arte como vehículo, una extensión de todo lo trabajado anteriormente, donde Grotowski crea un acto performativo, que no es un espectáculo, no tiene un componente narrativo ni es una obra escrita. Es un espectáculo que no depende del espectador sino que en este caso el observador es un testimonio y el objetivo del espectáculo está en el trabajo de los actores, llamados por Grotowski *doers*. Las acciones performativas pueden hacerse en presencia de alguien o no.

Por lo tanto, no podemos entender el teatro con el que trabaja Grotowski sin entender la diferencia del arte como presentación y el arte como vehículo. De Marinis (2004) afirma que en el primero, la clave se encuentra tanto en el actor como en el espectador, en el segundo la clave son los artistas, la búsqueda de ese conocimiento es la única fuente de satisfacción. Vehículo porque transporta al actor, dando lugar a un ascenso muy

primitivo. Es aquí donde se introduce el término de verticalidad, basado en una serie de energías que suben y bajan y que lleva al actor a una energía más sutil (pp.69-70). Es una especie de procesamiento de energía, Sais (2014) explica esta verticalidad comparándola con el Kundalini yoga en el que en la base de la columna vertebral, en el sacra, hay una serpiente enroscada, que representa una energía fuerte del ser humano, con este yoga, a través una serie de ejercicios que hacen que esa energía ascienda por la columna vertebral para crear una conexión sutil, hay una transformación de energía que va desde la más densa ligada los instintos humanos más vitales hacia una energía delicada y sutil. Eugenio Barba, alumno de Grotowski, también definía la energía en su Antropología teatral y la definía como aquello que el actor moldeaba para despojar-se de lo cotidiana y adentrar-se en lo extra-cuotidiana.

#### **4.9.2 Los impulsos del actor**

Claramente influenciado por Artaud y el teatro oriental, en su primera etapa Grotowski define lo que se conoce como un teatro pobre donde el teatro es desprendido de todo elemento material y superfluo concentrándose así en la esencia del arte teatral, en el actor. Grotowski afirma que el teatro trabajado en el Laboratorio pretendía evitar eclecticismos y rechazaba la concepción del teatro como complejo de disciplinas y se centraba en el trabajo de los actores, con quienes trabaja duramente un aspecto físico y psicológico, y en la relación de éstos con el espectador que debía implicarse y participar en la obra. El principal objetivo de Grotowski a través de su método en el teatro pobre, es lograr la madurez del actor quien “debe exponerse ante el público a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad” (Grotowski, 1974, p.10). El actor debe entregarse totalmente, debe integrar todas sus potencias psíquicas y físicas que nacen de su intimidad e instinto, de su ser. El actor debe liberarse pasando del impulso interior a una reacción externa, haciendo que ambas sean concurrentes. Grotowski para trabajar esto con el actor utiliza una vía negativa basada en la destrucción de obstáculos que no permiten este proceso. El actor para llegar a la creatividad auténtica debe eliminar cualquier bloqueo que no le permita llegar. Además Grotowski pretende que estos signos externos que nacen del impulso sean “limpios de los elementos de conducta natural que oscurecen el impulso puro” (Grotowski, 1974, p.12). La composición artificial y no la natural es la única que

conduce al espíritu. Por lo tanto, Grotowski tiene una definición clara sobre cómo debe ser el actor para poder aplicar su metodología y que éste pueda aprender: cuidadoso, confiado y libre. En una entrevista que le realizó Eugenio Barba y que se encuentra dentro del libro *Hacia un teatro pobre*, Grotowski define al actor como aquel que trabaja a través del cuerpo, el cual debe ser capaz de representar y expresar un acto espiritual, ese el verdadero fin del actor. Si el actor únicamente trabajara con su cuerpo para darle al público lo que quiere y por dinero, se podría comprar el trabajo de un actor con la prostitución. De esta manera, Grotowski habla de dos tipos de actores: el santificado y el cortesano. Mientras el primero es capaz de eliminar cualquier obstáculo que le impida ir más allá de sus límites, el segundo, su cuerpo es una acumulación de habilidades que muestra al público tras miles de repeticiones. El verdadero actor es aquel que llega a una estado de autopenetración, que se consigue a través de la revelación de uno mismo, sacrificando su parte más íntima de su ser, su impulso más puro. “El actor debe trabajar descifrando todos los problemas de su cuerpo que le sean accesibles” (Grotowski, 1974, p.30). El cuerpo debe llegar a no existir. No obstante lo que Grotowski quiere del actor no debe ser confundido de lo que buscaba por ejemplo Stanislavski, quien hacía que el actor se retratara bajo circunstancias dadas y que viviera otro personaje, o Brecht quien proponía un distanciamiento con el público. Lo que Grotowski propone es que “el espectador llegue a un autoanálisis cuando se enfrenta con el actor, por lo tanto debe haber un terreno común que ya exista en ambos, algo que se pueda descartar con un gesto o pueda venerarse en conjunto” (Grotowski, 1974, p.37). Es decir, el teatro debe atacar a los complejos colectivos, aquello que se nos ha sido transmitido por la sangre, la religión, la cultura... Grotowski busca una vía mediante la cual fuera posible sacar lo más íntimo de la personalidad del actor para exponerlo.

En esta primera etapa de Grotowski, la única fuente de satisfacción para el actor es la del auditorio mismo. También lo es su reacción propia, el actor que en este proceso de autopenetración no tiene miedo de ir más allá de los límites y se deja llevar por sus impulsos internos se convierte en una persona sana de mente y cuerpo.

Como ya hemos comentado sus principales influencias son Artaud y el teatro oriental (Ópera de Pekín, el Kathaki hindú, el Teatro Noh de Japón). Sais (2014) afirma que Grotowski acabó de realizar el sueño de Artaud, puso en práctica lo que Artaud dejó en teoría. “Grotowski pensaba que si el actor, por medio de su acción frente al espectador,



lo estimulaba a la acción común, provocándolo incluso ciertas reacciones o respuestas verbales o físicas, haría posible la reconstrucción y restitución de la primitiva unidad ritual” (Sais, 2010, p.9).

Grotowski cree que a través del control y la veracidad de esos impulsos, el actor es capaz de dirigirse a su interioridad pero no debemos olvidar que Grotowski fue entrenado en los métodos de Stanislavski, quién según el propio autor planteó las preguntas metodológicas clave, aunque él propuso algunas respuestas diferentes. De él sobre todo extrae su trabajo de las acciones físicas y complementa sus ideas con el entrenamiento biomecánico de Meyerhold. No obstante, Stanislavski trabaja únicamente dentro del contexto cotidiano mientras que Grotowski recoge sus ideas sobre las acciones físicas y las lleva más allá. La teoría de Grotowski parte de la observación del ser humano cuando éste está ante un momento de gran intensidad, su comportamiento se aleja de la naturalidad y la cotidianidad. Pere Sais ponía el ejemplo de una mujer a punto de ser atropellada por un coche y cómo ésta en el momento más intenso pega un salto haciendo unos movimientos propios de un gato.

Coge el término de Meyerhold, *Otkaz* y diferencia la acción física (lo que vemos) con el impulso (lo que no vemos). Sais (2014) define el concepto de impulso de Grotowski como algo que comienza debajo de la misma piel y sólo es visible cuando se ha transformado en la acción física. Es lo anterior a la acción física, la intención, aquello que aún no se ha manifestado. Por ejemplo, si estoy sentado junto a mi compañero y tengo que mirarlo, el impulso sería la intención de esa mirada. Barba (1995) utilizaba la palabra escandinava, *sats* como impulso, definiéndola como el “momento en el que la acción es pensada/actuada por el organismo entero, el cual reacciona con tensiones, incluso en la inmovilidad” [Traducción al español] (Barba, 1995, p.54).

Para Grotowski, “los impulsos son algo que empuja desde dentro del cuerpo y se extiende hacia la periferia; algo muy sutil, nacido dentro del cuerpo, y que no procede únicamente del dominio de lo corporal” (Thomas, 2005, p.77).

Thomas (2005) afirma también que “la diferencia fundamental entre ambos autores, Stanislavski y Grotowski, es el tratamiento de los impulsos en el método de las acciones físicas. Mientras que Stanislavski trabajaba sobre acciones físicas dentro de la vida común, Grotowski busca acciones físicas en una corriente básica de la vida y no en situaciones sociales diarias” (p. 80).

Otra diferencia es el personaje. Para Stanislavski el personaje es un ser nuevo nacido entre el autor y el mismo actor. El actor investiga sobre las circunstancias del personaje hasta llegar a una identificación. En cambio, para Grotowski, “el personaje existía más bien como una pantalla pública que protegía al actor. El actor, por lo tanto, no se identificaba con el personaje” (Thomas, 2005, p.80).

Una de los aspectos más relevantes en Grotowski como vía para encontrar aquello que busca son los cantos africanos y afro-caribeños, a través de las vibraciones de éstos podemos entender su significado. Richard Thomas define los cantos comparándolos con mapas. “La canción sería como un mapa para el trabajo. Un mapa, como sabemos, da las referencias del trayecto pero no es el propio trayecto” (Instituto de Artes del Espectáculo, 2005). Son la herramienta de verticalidad, y la transformación energética que hemos definido anteriormente. Sais (2010) afirma que “para Grotowski el performer es el vehículo de una presencia, el puente entre los testigos y aquella presencia, provocando estados intensos en ellos. Este hecho se da por la inducción y la esencia es un punto de atención para Grotowski porque no es algo de carácter sociológico, ni recibo de los otros ni aprendido. Es algo propio y primordial” (pp. 66-67)

En sus clases, Grotowski le daba al actor un método de entrenamiento capaz de darle objetivamente una habilidad creativa que naciera de su imaginación y su vida personal. Las clases de Grotowski comenzaban siempre con un leve calentamiento con ejercicios sobre el cuerpo (caminar rotando piernas y brazos, caminar con la rodillas inclinadas, posiciones encorvadas, saltos...). Estos ejercicios sólo se hacen de manera correcta cuando el cuerpo no oponga ningún tipo de resistencia, debe estar como sin peso. Como bien hemos dicho antes seguía una vía negativa, había que acabar con cualquier bloqueo que obstaculizara el trabajo del actor. No obstante, Sais (2014) afirma que el objetivo de Grotowski no era el de conseguir el virtuosismo del actor, lo que buscaba era encontrar constantemente esos obstáculos para que el actor mantuviera siempre la atención. La segunda parte, en una clase Grotowski, consistía en una serie de ejercicios que permitían aflojar los músculos del cuerpo y la columna vertebral siendo conscientes de cada elemento corporal (gravedad del cuerpo, movimientos violentos, contracción y relajación...). Se sigue con una serie de ejercicios acrobáticos lentos para que el actor pueda llevar a cabo un estudio de la respiración, el ritmo del corazón, las leyes de equilibrio... En este momento el actor incorporaba elementos de ritmo y danza con ejercicios basado en saltos y volteretas (todos justificados con motivaciones personales).

Una vez calentado y estudiado el cuerpo y sus movimientos, Grotowski pasaba a trabajar ejercicios plásticos para estudiar de nuevo “los medios propios de expresión, sus resistencias y sus centros comunes en el organismo” (Grotowski, 1974, p.102).

Controlado el cuerpo, Grotowski trabajaba la cara, teniendo en cuenta que las reacciones de ésta van siempre en concordancia con las reacciones del cuerpo. El actor debe controlar cada músculo de la cara (pestañas, párpados, labios...) y debe ser capaz de mover simultáneamente todos los músculos de la cara a ritmos distintos.

En este momento, Grotowski pasaba al estudio de la voz, la cual debía llegar al espectador, no sólo a su oído sino debía penetrar dentro de él. El actor debe ser capaz de producir sonidos y entonaciones que sean imposibles de ser imitados por el espectador. Para trabajar la voz, Grotowski proponía en sus clases un trabajo y control de la respiración y la dicción.

#### **4.10 Brecht y el distanciamiento.**

Bertold Brecht (Augsburg, 1898 – Berlín, 1956) fue un poeta, dramaturgo y director teatral alemán. Aunque procedía de una familia acomodada se interesó por las ideas marxistas y en 1919 se asoció al partido comunista. Entrenó a un gran número de actores en el *Teatro Schiffbauerdam* y entre los años 1938 y 1945 escribió sus grandes obras (*La Vida de Galilei* (1939), *Madre coraje y sus hijos* (1939), *El alma buena de Sezuan* (1943) y *El círculo de tiza caucásico* (1948)). Hasta 1933, Brecht trabajó en Berlín como autor y director de teatro pero cuando Hitler llegó al poder, los libros y las obras de Brecht fueron prohibidos en Alemania y eso lo llevó a estar 15 años en el exilio. A su vuelta, Brecht siguió trabajando con el teatro y en 1955 ganó el Premio Stalin de la Paz.

##### **4.10.1 El teatro como necesidad social.**

Influenciado por la corriente expresionista, crea un teatro que une el entretenimiento con el mensaje político y social. Debemos tener en cuenta la influencia del marxismo

sobre el autor, que le lleva a pensar que “el teatro de la época de la ascensión del proletariado debe, también, liberarse de la magia de las supersticiones irracionalistas” (Desuché, 1968, p.33). Debemos ser conscientes que todo es un fenómeno social, incluido el teatro, con una función social concreta dentro de la realidad.

Brecht afirma que el dramaturgo tiene una función específica: debe despertar al público y obligarle a plantearse una serie de preguntas, es decir, el teatro debe tener una función social. El Estado debe ser el tema central de la obra de Brecht, y busca demostrar que éste es lo contrario de lo que pretende ser: “el defensor del orden establecido y no de la justicia y de la imparcialidad” (Desuché, 1968, p.50).

Tal como afirma Tenorio (2007) en un artículo de la *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* “El teatro que defiende Brecht es un hecho de ficción constituido a través de la materialidad del cuerpo del actor, representando un personaje en circunstancias muy precisas, en un espacio poético teatral y largamente ensayado”. (p.22). A mediados del siglo XX, el teatro de Brecht fue muy influyente, puesto que pretendía despojarse de ser únicamente un arte de entretenimiento y tener utilidad en las ideas políticas y los cambios sociales.

Curilem<sup>12</sup> (2014) afirma que Brecht provoca un cambio fundamental en la forma de apreciar el fenómeno teatral, donde el espectador asume una postura crítica, independiente de los sentimientos de los personajes. Para ello el público analiza el espectáculo como un suceso ocurrido en otro lugar y en otro tiempo, como un relato. Así nace el concepto de Teatro Épico, también llamado Teatro Didáctico.

Para que todo esto sea posible el espectador debe alejarse de lo que ve en el escenario y observar la obra desde fuera y crear así una crítica constructiva. De ahí nace la idea de distanciamiento definida por Curilem (2014) como:

El distanciamiento es el proceso de alejar al espectador de los hechos y percibirlos como la expresión de una narración de

---

<sup>12</sup> Juan Curilem estudió Teatro y Sociología en la Universidad de Concepción de Chile. Trabajó como profesor en el teatro profesional de tal Universidad de Chile. En Argentina llevó a cabo su trabajo de Dirección teatral. A su vuelta en Chile, formó una Compañía teatral dedicada a la improvisación ligando la estructura de la Comedia del Arte con el método de Brecht. Actualmente, junto con dar clases en el Inet-Brecht está escribiendo un libro que llevará como título *Metodología Lúdica de la formación del actor*. Estudió sobre Brecht con Atahualpa del Cioppo.

sucesos para que al tomar distancia de aquellos pueda percibirlos críticamente utilizando la razón y la conciencia antes que la enajenación que provocan los sentimientos. (Fuentes propias)

Este efecto, lo busca por tres vías distintas: A través de los textos, donde hay cortes de una escena a otra, uso de unidades ideológicas y no de modelo de complicación y desenlace... Otra vía era que quedara a la vista las luces, los instrumentos de utilería, los músicos en escena, la participación de un coro de relatores, etc., haciendo que quede inviable la posibilidad de percibir al teatro como una realidad. Y la tercera vía la interpretación de los actores. Para explicar este punto es necesario hacer una comparación entre los dos métodos más conocidos, es decir, entre la identificación de Stanislavski y el distanciamiento de Brecht. Curilem (2004) nos explica:

La identificación es el proceso en el cual, el intérprete representa a su personaje intentando convertirse en aquél, tratando que las diferencias entre personaje e intérprete se vayan borrando hasta el punto en el que el intérprete sienta subjetivamente que es el sujeto que representa. De esta manera el público contempla el espectáculo como si fueran hechos reales, y el actor se esconde detrás del personaje, ya que el actor es el personaje. (Fuentes propias)

Como hemos visto anteriormente para conseguir esta impresión de realidad el intérprete debe formarse para poder sentir de la forma más real posible, asumiendo como reales todas las condiciones de la vida del personaje, utilizando trucos como el *¿Qué haría yo si...?* En cambio, con el distanciamiento, el intérprete no busca ser el personaje, sino demostrarlo, descubrir y revelar su verdadero rol. El actor debe ser el narrador y el narrado para poder encontrar la actitud crítica del espectador. Curilem

(2004) lo explica así:

Con el distanciamiento el actor debe producir su interpretación en función de demostrar el verdadero sentido del personaje, independientemente de los sentimientos que manifieste. Así, por medio del distanciamiento se busca el pensamiento crítico del espectador de modo que perciba el entramado de la historia, que

comprenda los reales móviles de los personajes, sus contextos, su dimensión social. (Fuentes propias)

Lo fundamental del distanciamiento es que permite que el espectador vea el teatro tomando distancia para ir más allá de la trama. Brecht no busca mostrar la realidad, si no transformarla.

En definitiva, los objetivos en el teatro de Brecht y enumerados por Curilem (2014) son “transformar el mundo, provocar el juicio crítico del espectador y eliminar la enajenación del espectador que se obnubila con los sentimientos del personaje sin atender a la verdadera función de cada cual en el esquema social” (Fuentes propias).

#### **4.10.2 El distanciamiento del actor.**

Para conseguir este distanciamiento, el actor épico debe ser encima del escenario persona y personaje, debe ser consciente que imita a otro ser pero nunca debe unir su persona y su personaje. El actor tiene una doble función: ser quién muestra y ser lo mostrado, y debe convertir el mostrar en un arte. El intérprete debe ser siempre dueño de sí mismo, no debe encarnar al personaje, simplemente mostrarlo. El actor tiene la función de dejar claro al público que él mismo sabe cómo va acabar la representación. El actor también tiene la responsabilidad de dejar claro que la acción del personaje fue una decisión de éste y no que su acción era inevitable dado las circunstancias. Levy-Daniel (2009) explica que “el actor épico debe crear algo así como las condiciones para la experimentación, tiene que concebir una suerte de contra experiencia para cada experiencia vivida por el personaje” (p.3). El espectador entiende así que los hechos no son inevitables sino que tienen unas causas concretas, las cosas no ocurren porque sí.

El distanciamiento convierte una acción cotidiana en algo interesante e inesperado, lo que hace que pueda ser juzgado bajo una nueva perspectiva. Otra manera que tiene el actor para seguir creando el distanciamiento es alejarse de la autogestión de “yo soy” de Stanislavski para entrar en el personaje, y utilizar la tercera persona. Ser consciente que es el personaje que yo muestro quien realiza la acción. Tenorio (2007) explica que “ensayar de esta manera el personaje implica mostrar teatralmente con mi cuerpo, emoción y técnica, el programa de participación de ese sujeto que en ningún momento

se confunde con mi “yo” (p.23). Este alejamiento a la tercera persona, permitirá al actor dejar de actuar impulsivamente. El director de escena dará las indicaciones prácticas al actor, que no interioriza la acción, puesto que no pretende identificarse con el personaje. “Brecht rehúsa actuar sobre la sensibilidad del actor, éste debe mantenerse lúcido y crítico” (Desuché, 1968, p.70). Esta separación de sensibilidad y actor nos recuerda de nuevo a Diderot.

Con el efecto distanciamiento, Brecht pretende poner en evidencia el aspecto social del comportamiento. Dentro del libro de *Técnica teatral* (1968) de Brecht nos hablan de la obra *La madre* comentando una de las escenas. Para Desuché (1968):

Pelagia Vlasova visita a su hijo, encarcelado por sus actividades revolucionarias. Con una actuación dramática la escena podría ser extraordinariamente emocionante, podríamos leer en ella el dolor y el amor de una madre reducida a sus lágrimas. El sentido social de la obra desaparecería entonces. La actuación de Helene Weigel era absolutamente diferente. Claro que utilizaba los mecanismos de una madre desolada, pero sólo en unos breves instantes, cuando el guardián los observaba y para enternecerle y alejar su atención. Era en cuanto él volvía su mirada, ella se dedicaba a su trabajo revolucionario: obtenía uno tras otro, de su hijo, la lista de los labradores que habían reclamado su jornal. Su actuación era plácida, lúcida y serena, incluso llena de ironía. (p. 73).

De esta manera, representaba ser madre sin olvidar ser madre de todos los que luchan y mueren para poner orden en todos los asuntos del Estado.

Los personajes que interpretan los actores son densos pero no es tan importante su carácter como lo que su contexto social e histórico hace de él. “El teatro épico no revela al personaje, cuenta una historia” (Desuché, 1968, p.76). En los ensayos Brecht no daba lugar a ningún tipo de discusión psicológica sobre un personaje. Cuando un actor quería motivar una actuación psicológicamente hablando, Brecht sólo le decía que lo mostrara y vería si funcionaba o no.

El teatro épico se propone narrar, como si se tratara de un cuento, justifica todo comportamiento humano por un contexto social e histórico, representa siempre las condiciones de la clase trabajadora, muestra las contradicciones del ser humano (un mismo hombre puede ser bueno, malo, avaro, generoso...), todo gira en torno a un

conflicto social, tiene como objetivo divertir, sorprender, distanciar, despertar una actitud crítica, formular preguntas...

Debemos tener en cuenta también la fuerza de distanciamiento que provoca el texto, mientras más poética y musical sea, más distanciamiento habrá. Por lo que se refiere a los movimientos, éste debe ser una de las características dominantes del actor épico. Debe haber movimientos contradictorios, elementos sincopados bruscos que muestren el mecanismo físico, no es una actuación corporal. El actor trata de exteriorizar su interpretación en múltiples acciones físicas, sin olvidar que no debe vivir la situación: la debe contar.

Otros recursos importantes en el teatro de Brecht son los adelantamientos con títulos o resúmenes de la obra, de esta manera el espectador se centrará más en los motivos de las acciones y en cómo se resuelven en vez de centrarse en el final. También Brecht utiliza las parábolas y comparaciones presentando acciones ficticias que pueden encontrar un referente en la realidad. Hay un continuo contraste de personajes y de escenas basadas en interrupciones y discontinuidad que poco a poco se irán enlazando. No hay un planteamiento, nudo y desenlace, sino una serie de causas y sus efectos.

Para poder conseguir todos estos objetivos, Curilem (2014) nos enumera algunas de las técnicas que utilizan los actores al trabajar un personaje. El análisis del personaje por parte del actor, clase social, poder, condiciones sociales, relación con el resto....de manera que se entienda que todo hecho es el resultado de un contexto social y no fruto del destino. Durante los ensayos el actor debe construir y componer al personaje de una forma consciente, poniendo cada modal, cada actitud, cada acción, cada sentimiento, cada gesto o ademán, e incluso cada giro del lenguaje en función de aquello que se quiere demostrar, pasando también por este cedazo los hallazgos, las improvisaciones y las intuiciones del intérprete. Tras esta construcción el actor le da vida a través de la narración. Una técnica que utiliza Brecht es hablar en tercera persona demostrando que el actor no actúa pensando en el *¿Qué haría yo si...?* sino en lo que efectivamente hace el otro.

Si bien el relato no es la realidad sino sólo su representación, Curilem (2014) afirma que inevitablemente se convierte en una nueva realidad, a partir de la estructuración de los medios que utiliza para la narración. De este tipo de estética se valen hoy muchos creadores que conscientes o no están influenciados por Brecht.



#### **4.11 Mamet y la valentía del actor.**

Uno de los autores más recientes que cuestiona el papel del actor en una obra de teatro es David Mamet (Illinois, 1947). Como nos indica su web oficial, David Mamet es un escritor, guionista y dramaturgo americano reconocido por el prestigioso premio Pulitzer. Ha escrito guiones como *El cartero siempre llama dos veces* (1981) o *American Buffalo* (1996). Es conocido también por haber escrito distintos ensayos sobre el cine, el guión y la interpretación.

##### **4.11.1 El teatro contemporáneo**

David Mamet es dramaturgo pero también guionista y escritor. Sus obras forman parte del teatro contemporáneo, con aire realista, mucho ritmo y de lenguaje coloquial. No obstante, la mayoría de sus obras suelen ser críticas y sátiras sociales actuales dirigidas, como en el caso de Brecht, a la comunidad. Para Mamet el teatro más que contar una historia debe presentar una situación al público y debe hacer que éste tome conciencia.

##### **4.11.2 Acting is reacting**

A nivel del trabajo actoral, Mamet afirma que no hay personaje, la única función del actor es comunicar la obra al público y ahí es donde empieza y acaba su trabajo. Es una definición muy simplista del teatro. No hay personajes, sólo unas líneas de texto y unas acciones que el actor lleva a cabo para conseguir el objetivo del actor y crear una ilusión en el público sobre que existe un personaje vivo, encima del escenario. Mamet ridiculiza algunos ejercicios que pretenden que el actor conozca al personaje más allá de lo que el propio autor ha hecho. Como ya anunciaba Diderot, el actor no necesita sentir, es únicamente la palabra escrita y la acción del actor la que crea en el espectador inevitablemente la idea de un personaje. Además, darle emoción a algo que no la ha creado de manera orgánica, es mentir al público.

El actor no necesita buscar un estado emocional y crear un personaje, la obra ya está escrita, lo que el actor hace ya está decidido. El actor actúa, no crea. Debe aceptar sus acciones y sus objetivos y continuar con las acciones que el autor de la obra propone. El actor debe saber aceptar, desear que las cosas pasen como tienen que pasar.

Lo único que necesita el actor es ser valiente, debe aprender a vivir en la incertidumbre. Mamet define la verdad del instante como “el momento que sucede entre dos personas en el escenario” (Mamet, 1999, p.25). Un intercambio que nunca está planeado y es eso lo que crea la ilusión de personaje, el actor encima del escenario luchando valientemente con su inseguridad. El actor dice las palabras que tiene que decir sin añadir nada. El actor es valiente porque sube al escenario con miedos como por ejemplo, que no está entrenado, que no puede memorizar, que no controla sus emociones, que está nervioso... El miedo debe ser el motor para una actuación verdadera. Mamet propone trabajar para acabar con esos miedos y que el actor pueda salir desnudo al escenario. El actor debe lanzarse al escenario como un boxeador al ring. No debe preocuparse del talento porque es algo que se tiene o no se tiene, únicamente debe ser verdadero y valiente, algo que puede conseguir únicamente con voluntad. El teatro se trabaja y se entrena encima del escenario y se aprende delante de un público.

Desde el primer momento Mamet da a conocer su desacuerdo con Stanislavski con afirmaciones como que el método y las escuelas derivadas de él son absurdos. “No es una técnica con la que practicando se pueda desarrollar un oficio, es un culto” (Mamet, 1999, p.14). Para Mamet un actor bueno lo es, estudiando o no un método. Una de las críticas que hace a Stanislavski y a otros autores es la importancia que estos le dan a la concentración. Saber concentrarse no nos hará ser mejores actores. Actuar es simplemente representar la obra de teatro delante de unos espectadores, y no hay nada más. El tono de Mamet en su libro *Verdadero y Falso* (1999) es muy directo y la crítica al método Stanislavski la podemos leer en varios de sus fragmentos. Para Mamet (1999):

No creo que el músico, el bailarín y el pintor luchen primero para conseguir un estado y sólo entonces dirijan sus esfuerzos hacia el exterior. Creo que los practicantes de esos trabajadores ponen su atención en los requerimientos legítimos de su profesión y de sus clientes, y yo como cliente, paciente, miembro del público no espero que esos profesionales me mareen con las historia de su vida. (p.15)

Por supuesto también rechaza la idea de la memoria emocional, puesto que utilizarla es engañarse a uno mismo y al público. Lo único que debe hacer el actor es interpretar las acciones tal y cómo las ha escrito su autor.

Actuar es un arte, no un examen y por lo tanto el actor no debe prepararse emocionalmente ni técnicamente para alcanzar la perfección, el actor debe sorprenderse encima del escenario como en la vida misma. “En la vida real no hay preparación emocional para la pérdida, el dolor, la sorpresa, la traición, el descubrimiento, y en escenario tampoco” (Mamet, 1999, p.35). No debe ser el texto estudiado quien le indique al actor cuando debe estar triste o cuando no, el actor debe saber despertar esas emociones una vez en el escenario. La mente del actor no debe nunca ser forzada. Durante la actuación debe deshacerse de cualquier orden emocional mental, debe dejar su mente en blanco y actuar improvisando. Se le pueden sugerir cosas pero no debe ser forzada. “Un actor en el escenario no interpretará mejor bajo la orden “Se feliz, de lo que podría hacerlo bajo la orden de: No pienses en hipopótamos” (Mamet, 1999, p.17). La técnica que utiliza Ferrer<sup>13</sup> (2014) en sus clases y, que explica en su blog, empieza con el análisis del texto, de esta manera se toman unas decisiones claras sobre los objetivos del personaje, argumento...para poder llegar al escenario con confianza. En su blog afirma que uno de los lemas de esta técnica es pensar antes de actuar para poder actuar sin pensar. Hacer este trabajo intelectual permite al actor entregarse al trabajo con autenticidad y valentía. Este análisis empieza por conocer lo que el personaje está haciendo literalmente en cada una de las líneas del texto y poder sintetizarlo: *Nina quiere ser actriz*. Otra de las cosas que el actor debe analizar es el deseo del personaje. *Nina no quiere que Trepliov se vaya*. Finalmente, deben analizar la esencia de lo que el personaje quiere o hace.

Mamet rechaza el concepto de cuarta pared puesto que el actor debe ser consciente que está comunicando algo al público. El público va al teatro a enfrentarse con su ansiedad, culpabilidad, incertidumbre e incoherencia. Mamet rechaza también la intención del actor a crear un efecto al público. El arte de actuar debe ser desinteresado, el efecto no es algo que el actor deba saber, lo único que está bajo su control es la intención.

---

<sup>13</sup> José Luis Ferrer comenzó su formación como actor en París donde estudió en *Les cours Florent*. A principio de los noventa se trasladó a Nueva York y en menos de un año debutó como actor en la compañía de teatro *Repertorio español*. Tras debutar en el cine como actor de la mano de Ridley Scott, comienza su primer taller intensivo en “Atlantic Theater Company” compañía de teatro creada por David Mamet donde se imparte el método creado por éste y William H. Macy: Estética práctica.

Para el actor lo importante son las acciones, las palabras deben salir sin interpretación. El actor no debe olvidar que actuar es improvisar dentro de las circunstancias imaginarias de la obra y al igual que en la metodología de Meisner, debe observar al resto de los compañeros. Su principal arma es el sentido común. El actor debe conocer que pasa en escena, saber cuál es su acción e intentar lograrlo respondiendo al comportamiento del otro.

Mamet define la acción como un “intento de conseguir un objetivo que se tiene que poder cumplir.” (Mamet, 1999, p.68). La misión del actor es contar la historia al público y debe cumplir su objetivo. El actor conoce el objetivo, sabe si está cerca o lejos de conseguirlo. La obra es simplemente un conjunto de sucesos e incidentes por lo que el protagonista pasa para cumplir su objetivo. El actor debe mostrar todo esto y utilizar el sentido común para ir reaccionando a estos incidentes.

Los actores deben dejarse sorprender por el momento, estar verdaderamente presentes. El actor no puede adivinar quién es el personaje, ni tampoco predecir cómo va a actuar en determinadas circunstancias. No sabemos cómo podemos reaccionar a diferentes circunstancias hasta que nos enfrentamos a ellas. Lo que debe hacer únicamente el actor es conocer su objetivo e ir con este al encuentro del momento con el resto de personajes y situaciones. El verdadero objetivo es emocionar al público porque éste teme por el alma del actor. El intérprete debe tener valor para enfrentarse a lo incierto, de la misma manera que lo hace el personaje. Por lo tanto, para ser un buen actor sólo hace falta buenas actitudes físicas ligadas a la voz y al cuerpo. Es lo que Mamet nombra el heroísmo actoral. “Cuando el coraje real del actor se une a las frases del dramaturgo, se crea la ilusión del personaje” (Mamet, 1999, p.26). Las repeticiones, al igual que en Meisner, son unos de los ejercicios más utilizados por los actores, para ir acomodándose a lo espontáneo. “En casa es el momento de reflexionar, en el ensayo de trabajar y en escena de actuar” (Mamet, 1999, p.17).

Durante los ensayos el actor debe familiarizarse con las acciones que deberá interpretar durante la obra. Si el actor va al ensayo con una mente y un espíritu dedicados a descubrir e interpretar las acciones simple y realmente, llevará ese espíritu al escenario con sus descubrimientos. “Si el actor se pasa los ensayos buscando a un personaje o una emoción mágica, saldrá al escenario con la misma desafortunada capacidad de ilusión y rogará al público que la comporta con él” (Mamet, 1999, p.70). Para Mamet, igual que

para Meisner, escuchar es muy importante y su respuesta será efecto de la acción de otro personaje. Esto da lugar a que ninguna actuación sea siempre igual. La repetición en los ensayos se utiliza para mejorar en la habilidad de entender a la otra persona. Ferrer, J. en su blog explica algunos de los ejercicios de repetición que usa en sus clases: Decir algo verdadero de la persona que tienes delante y después esta persona debe repetir lo mismo pero desde su punto de vista, el otro vuelve a repetirlo y así sucesivamente hasta que algo ocurra (enteramente igual que los ejercicios propuestos por Meisner). Se trata de un ejercicio de observación para incrementar la habilidad de absorber detalles por parte del actor: *Acting is reacting*. No hay que hacer nada hasta que no ocurra aquello que te hace actuar. Por ello, las verdaderas actuaciones son las que salen del instinto del actor. Esta técnica nos recuerda que la importancia está en cómo dices las cosas, no en las cosas que dices.

El actor debe cultivar el acto de ser sincero, conocerse así mismo. Para Mamet (1999) no existe el personaje, es el mismo actor que guía la acción según su personalidad, por lo tanto, no es su función hacer una buena interpretación, si no, conseguir algo, el objetivo.

Para Mamet (1999), una obra teatral buena es como un chiste, cada mínimo detalle se dirige al clímax de manera que mantiene la atención del público y lo mismo la interpretación del actor. “Ese clímax para el actor es el objetivo y significa Qué quiero. Si aprendemos a pensar únicamente en términos de objetivos, todos los problemas de creer, sentimiento, emoción, caracterización, sustitución, se vuelven irrelevantes” (Mamet, 1999, p.77). El actor no debe retratar el personaje, la caracterización de éste vendrá hecha por el autor a través de la obra, por lo tanto no es trabajo del actor.

Mamet también utiliza, al igual que lo hace Stanislavski, el *como si*. Afirma pero, que no debemos actuar creyendo que somos algo, si no como si fuéramos algo. En el momento de actuar, por lo tanto, el actor no debe recordar cómo tenía que sentirse si no debe recordar lo que tenía que hacer y los sentimientos y las emociones saldrán solos cómo si estuvieran jugando. Alan Alda es citado en el blog de Ferrer, J. para explicar este juego que realiza el actor cuando sube al escenario. “Lo que es más útil es saber que la naturaleza del juego es que tu atención está en el otro. Cuando hay dos seres humanos conscientes siempre van a querer algo diferente el uno del otro y el conflicto es automático”.

## 5. CASOS PRÁCTICOS<sup>14</sup>

Una vez realizado este recorrido histórico, donde se han presentado pinceladas de cada una de las teorías expuestas por los diferentes autores, pasaremos a la segunda parte de este trabajo donde la pregunta que motiva la investigación práctica es la siguiente: ¿Cómo se aplican hoy en día algunas de estas metodologías? Para poder responderla, hemos partido de la obra de Anton Chejov, *La gaviota*. Un clásico perteneciente a la corriente naturalista y con unas primeras puestas en escena realizadas por Stanislavki, con las que Chejov nunca estuvo de acuerdo. Hemos conocido cómo se trabajaría esta obra con el objetivo de ser representada desde diversos trabajos actorales muy distintos. De esta manera, evidenciaremos las diferencias en la preparación del actor y en los objetivos de la representación desde una perspectiva actual. Para poder llevar a cabo esta segunda parte, la metodología a seguir ha sido la entrevista en profundidad y la participación en los ensayos, de directores y profesores asociados a una metodología concreta, explicada anteriormente en el apartado 3 de metodología.

### 5.1 Escuela de Teatro Inet-Brecht y Juan Curilem

Juan Curilem es director y profesor en la escuela chilena Inet-Brecht. Es también autor de una nueva metodología que denomina *metodología lúdica* con la cual trabaja en sus clases. Actualmente está terminando un libro donde ésta quedará plasmada. Curilem (2014) define esta nueva metodología como “un método de formación del intérprete, del dramaturgo, del director y del pedagogo teatral que en relación a la postura de Diderot expresada en términos de un actor frío o un actor sensible responde: ni frío ni sensible, lúdico”. Es un método situado entre el de Stanislavki y el de Brecht que tiene como objetivo proponer ejercicios que sirvan al desarrollo y formación del alumno, desde un punto de vista del proceso enseñanza-aprendizaje moderno. Para Curilem (2014) “en estricto rigor, ni Artaud, ni Grotowsky, ni Brecht formularon un método para la

---

<sup>14</sup> Toda la información citada en este apartado ha sido recogida a través de entrevistas personales o vía e-mail a las personalidades mencionadas en los títulos de cada apartado.

formación del actor, por ello las escuelas de teatro del mundo utilizan el de Stanislavski escrito hace ya más de un siglo”.

La metodología lúdica se basa en aceptar que el teatro está formado por cuatro elementos: actor, escena, público y representación. El teatro es un juego donde se perciben objetos que no existen y se dan respuestas como si existieran. El actor debe tener claro que no puede ser otra persona, que debe representar ser otra persona y que el teatro no es realidad. El actor debe contar la ficción para despertar su imaginación. El énfasis de la actuación está en el impulso y la interpretación del actor es la respuesta a los distintos estímulos u objetos.

La metodología lúdica establece que en la interpretación de la escena es necesario expresar solo tres atributos de aquella: las circunstancias, los sentimientos y las acciones del personaje que se interpreta. La expresión de estos atributos deben tener en cuenta cinco aptitudes: autocontrol, expresión corporal y vocal, manejo del estímulo y la respuesta teatral, expresión de las acciones físicas y la caracterización. Para Curilem (2014), un actor es el que asume la función de representar un suceso, por lo tanto, toda persona que haga eso, independientemente de su destreza, profesionalidad o experiencia, es actor. No obstante, el verdadero actor es quien controla estas cinco aptitudes anteriormente numeradas.

Una vez expuestas sus ideas sobre el trabajo con el actor, expondremos cómo Juan Curilem trabajaría la escena de *La gaviota* con sus alumnos, teniendo en cuenta la metodología de Brecht.

Curilem (2014) afirma que:

Si tuviera que llevar a cabo el montaje de *La gaviota* utilizando el método de Brecht, el primer elemento que habría que considerar es que se produjera la ceremonia teatral en términos de un relato, de un suceso ocurrido en Rusia allá por las finales del siglo XIX en una finca del campo ruso.

Es decir, que la obra de teatro no sólo expondría los sucesos ficticios de los personajes sino que haría alusión a la situación política y social: La obra debe dejar clara la calma

de la sociedad rusa antes de la Revolución, la cual transformará las relaciones sociales y humanas de cada uno de los personajes.

Respecto al trabajo de los actores, “éstos deberían preparar la obra como si se tratara de un cuento que estuvieran representando, no que viven”. El actor debe ser consciente que su espectador es el destinatario de su representación, no un simple receptor pasivo de lo que le pasan a unos personajes en sus vidas. Habría que crear una estética característica de Brecht, lo que implicaría por ejemplo, músicos en el escenario. Lo que tiene que tener más claro el actor es el distanciamiento y por lo tanto a la vez que expresa el rol que le toca jugar en la historia, trata de mostrar “los contenidos que anidan en su mente” como persona que es.

## **5.2 Estética práctica y José Luis Ferrer**

Ferrer (2014) propone ceñirse a la obra tal y como está escrita y centrar la preparación en el análisis de los personajes. Primero de todo, los actores deben conocer lo que hacen estos personajes literalmente, qué acciones vienen marcadas por el texto y por el autor. Encontrar el aspecto más esencial de lo que sucede en la escena, es decir, lo que percibe el público, por ejemplo, “Nina interpreta una obra escrita por Trepliov”. Una vez conocidas las principales acciones del personaje, los actores deben tener claro los objetivos y lo que los personajes quieren en realidad. Por ejemplo “Trigorin no quiere volver a casa, pero realmente lo que quiere es quedarse para estar con Nina”. Hasta este momento los personajes están trabajando el texto, en tercera persona. No son el personaje y lo que hace el personaje no es lo mismo que lo que harán los actores, quienes deben estar vivos en escena y crear la ilusión de personaje en el espectador. Finalmente, con esta base, los actores para interpretar recurrirán al *como si*, una referencia personal de lo que significa para el actor llevar a cabo esa acción. Ferrer (2014) lo explica de esta manera:

Si lo que tengo que conseguir es que se reconozca mi valía, el *como si*, sería... es como si mi jefe me echa una bronca por no hacer un trabajo a tiempo y amenaza con despedirme y yo le tengo que hacer reconocer mi valía en la empresa, es decir, buscar una situación análoga en la realidad para poder acercarte a lo que necesitas expresar.



Con estas ideas claras, los actores deben ensayar las veces necesarias para memorizar sus acciones, movimientos y texto e interpretar con valentía encima del escenario el día de la representación, haciendo que los sentimientos se despierten en el escenario a partir de los estímulos externos. El actor debe improvisar desconociendo la intención del resto de los actores pero siendo consciente de sus propios objetivos.

Uno de los ejercicios que explicó Ferrer (2014), perfectamente apto para trabajar con estos personajes y, que también aparece explicado en su blog, es el ejercicio de repetición. Como sabemos las actuaciones de los personajes no deberían ser fijas sino que deberían cambiar en cada representación, ya que son espontáneas y se basan en la verdad del momento. Por lo tanto, los actores deben saber leer a la otra persona, deben observarla y entender el exterior. El ejercicio propuesto es el de decir algo verdadero de la persona con la que se trabaja, y esta persona debe repetir la misma frase pero desde su punto de vista, y así sucesivamente hasta que algo suceda. Con este ejercicio el actor aprende a saber cómo conseguir su meta a través del otro y de su observación. El actor debe ser consciente de la importancia en cómo decir las cosas y no en qué dice. La buena actuación nace del impulso. De esta manera, se entrena al actor para que el día de la representación pueda reaccionar a los impulsos de su personaje.

Los ejercicios de David Mamet se basan en preparar al actor para vivir el momento una vez salga al escenario a representar la obra, y no en ensayar mecánicamente la caracterización de un personaje dibujado por el autor de la obra teatral.

### **5.3 La Escuela Eolia y David Vert**

David Vert se formó en el Colegi de Teatre de Barcelona compaginando el método Lecoq y el método Stanislavski. Amplió sus estudios en el laboratorio de interpretación de Txiki Berraondo y Manuel Lilloy en Buenos Aires con Javier Daulte, Gabriela Izcovich y Ricardo Bartís.

En el caso de la Escuela Eolia no sólo pudimos hablar con David Vert sobre cómo trabajaría con sus alumnos la obra de *La gaviota*, si no que pudimos asistir a sus clases.

En esta Escuela no trabajan con el alumno desde una sola técnica si no que trabajan combinándolas según lo que buscan del actor, de la actuación o el propio director. En el caso de David Vert, no obstante, nos encontrábamos con un trabajo influenciado por la técnica Daulte.

Uno de los principales retos con los que se encontró al hacer *La gaviota* es que se trata de una obra muy coral donde todos los personajes tienen su entidad particular y se debe buscar la de todos, porque aunque no sean los protagonistas, están formando parte de la obra y están vivos. Aunque *La gaviota* es una obra perteneciente al teatro naturalista es, a la vez, muy teatral y el objetivo de David Vert ha sido encontrar un punto medio al trabajar con sus alumnos.

Aunque fue Stanislavski quien puso en escena las obras de Chejov, éste nunca quedó satisfecho con los resultados. Stanislavski creaba dramas y su autor afirmaba que escribía comedia. Vert (2014) opina sobre esto que Chejov creaba dramas pero llenos de toques cómicos y ahí está la principal dificultad al trabajar con este autor. Vert es consciente de que las obras de Chejov rompen con el teatro anterior basado en recitar el texto, y por lo tanto, un objetivo claro será el de encontrar un trabajo introspectivo y emocional.

Para trabajar con el actor, Vert (2014) afirma no haber utilizado un método concreto pero sí estar influenciado por la técnica Daulte. Esta técnica está basada en las situaciones y en el conocimiento de las reglas de juego de éstas, teniendo en cuenta que cada autor propone las suyas propias. A partir de las situaciones establecidas, se crean los vínculos emocionales con los personajes y con los otros. La apuesta emocional es básica y nace a partir de las situaciones. Es decir, la mecánica es la siguiente: Se hace una propuesta de situación larga (incluso de media hora) donde se contextualiza todo: relaciones, situaciones previas, sensaciones, pensamientos.... A partir de la situación, se hace una apuesta emocional. Por ejemplo, se plantea una situación donde la madre de un personaje ha muerto. Se analiza todo lo posible y se interpreta. A partir de toda la información el actor reaccionará, llevará a cabo su apuesta emocional (llorar, reír...).

Con sus alumnos trabajó de la siguiente manera la puesta en escena de *La gaviota*: Primero de todo, se leyeron la obra, debían tener muy claro qué sucedía, que personajes aparecían, las relaciones entre ellos... La principal estrategia fue, una vez conocidos a los personajes, se llevó a cabo la improvisación sin texto. Los actores debían tener claro

sus objetivos y ser libres, dejarse llevar por las emociones que las situaciones les planteaban y no quedar subordinados a las palabras. Una de las técnicas que utilizó David Vert era que antes de conocer qué personaje representarían, todos los actores hicieron de todos los personajes en las improvisaciones, de manera que conocieron las personalidades de cada uno de ellos. De este modo trabajaron dos aspectos muy importantes: las relaciones y la observación. A raíz de las improvisaciones, los actores se iban empapando de la naturaleza de cada personaje. Una vez trabajados los personajes, los mismos actores escogían los tres que querían interpretar y el director hacía la elección final. Además, en este caso, los actores principales eran interpretados por dos actores, de esta manera, ningún actor tenía demasiado papel. Para Vert (2014) la palabra pesa mucho y no permite conocer la esencia del personaje.

En la escuela Eolia tuvimos la oportunidad de conocer las sensaciones de uno de los actores, que interpretaban a Trigorin, Pol Felip, quien tuvo que leer repetidas veces sus escenas para poder entender cada vez mejor su carácter y forma de ser y pensar del personaje. Debía conocer a Trigorin enteramente, desde sus objetivos, sentimientos y carácter hasta su manera de vestir, de hablar, andar y moverse. Pol Felip buscaba todo lo necesario para que este personaje pareciera una persona verídica. Una vez conocido al personaje y las acciones que ocurren en la obra, trabajó, al igual que el resto de sus compañeros, a través de la improvisación. Felip (2014) afirma que:

Esto me ha ayudado mucho a trabajar la naturalidad, ya que al no tener ningún texto marcado, todo lo que se dice es espontáneo y proviene totalmente de ti. Esta metodología te ayuda mucho a conocer el personaje y a familiarizarte con él.

Gracias a estos ejercicios Pol fue matizando las características del personaje lo que le ayudó a interpretarlo de la manera más cercana a como Chejov lo creó, intentando responder emocionalmente a como lo haría el personaje, separando de esta manera, actor y personaje, tal como Stanislavski lo haría.

Como hemos visto se trata de un trabajo muy distinto al propuesto por Juan Curilem. Mientras que con Brecht se tiene un cuidado especial en la puesta en escena, la forma en qué se narrará la historia y el contexto social y político que marca a los personajes, con

David Vert, los actores trabajan a los personajes desde su lado más emocional, tratan de meterse en su piel para sentir lo que el personaje siente en la circunstancia dada por Chejov, y éste es el principal objetivo. Vert busca una interpretación naturalista que emocione al público y Curilem busca hacer pensar al público sobre las causas y las consecuencias de la historia que se está narrando.

#### **5.4 La disciplina de Lecoq y Pere Farran**

Pere Farran comienza con el teatro en la escuela El Timbal de Barcelona pero empieza a formarse en el Colegi de Barcelona junto con Berty Tovias, profundizando en la técnica de Lecoq. Empieza su especialización como actor cómico y realiza, becado por el Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña, la IX Escuela Internacional del actor cómico de Reggio Emilia (Italia), dirigida por Antoni Fava. Sigue dedicado al espectáculo y se forma en la Escuela de Circo de Rogelio Rivel de Barcelona. En 2001 empieza clases particulares con Jordi Parellada de técnicas de voz y de canto. En la actualidad, es actor de oficio y profesor en el Colegi de Barcelona.

Farran nos explica que la elección de una obra para ser trabajada y más tarde representada debe seguir un criterio concreto. Una vez escogida la obra, a nivel de dirección, se debe definir cómo representarla, es decir, la estética, la forma, el escenario... decidir si será algo más de convención, simbólica, naturalista...

Una vez definido todo lo anterior, empieza el trabajo con los actores, con quienes se empieza con un análisis corto de mesa sobre las acciones y los personajes. A partir de este momento, se comienza a probar con los alumnos a través de ejercicios como el de las tiradas (dos alumnos están unidos por una goma elástica en cada una de sus acciones y reacciones emocionales y físicas, por lo tanto la acción de uno, implica movimiento físico en el otro). Se prueba también con papeles, cuerdas, músicas... Las acciones de la obra y las relaciones entre los personajes quedan definidas a través de movimientos físicos.

En este probar, el actor se concentra en el aquí y el ahora, y el director observa para acabar dando algunas indicaciones según lo que ha visto desde fuera. Indicaciones que los alumnos reciben para seguir probando e ir construyendo el personaje y la obra.

La idea es ir buscando elementos de la naturaleza, ejercicios, juegos... para investigar en la interpretación y solucionar cualquier problema con el que se enfrente. Un ejemplo puede ser la identificación con elementos de la naturaleza o con animales, para poder encontrar en éstas las soluciones a los problemas que no logra superar. Por ejemplo, la madre de Trepliov, puede asociarse al león destronado por el león más joven de la manada. Un ejemplo que encontramos en el mundo del cine es el de Anthony Hopkins, quien hizo su papel en *El Resplandor* a través de la identificación de su personaje con el del tiburón blanco. El espectador no ve al tiburón ni al león, pero el personaje lo utiliza. El uso de la máscara, por ejemplo, puede ser muy útil también para distanciarse del personaje. Con la máscara el alumno se limpia el cuerpo, desarrolla las capacidades del cuerpo, corrige vicios... Una de las cosas que tienen que tener más claro los alumnos es que no deben vivir a los personajes en escena, lo que deben hacer es jugar a comunicar algo.

Como vemos el trabajo con Lecoq se basa mucho más en el proceso que en el resultado. Realmente, éste puede ser muy distinto, se puede optar por hacer un trabajo naturalista, algo más surrealista, expresionista, acrobático... Si *La gaviota* se trabajara desde una metodología Lecoq, los actores explorarían al límite su cuerpo y la naturaleza exterior hasta dar con el personaje.

### **5.5 La técnica Meisner y Javier Galitó**

Javier Galitó es actor y profesor de la Técnica Meisner. Estudió con Rachael Adler de Neighborhood Playhouse en Nueva York convirtiéndose en el aprendiz de Rachael Adler y en su alumno protegido. Desde entonces Javier compagina su carrera como actor con la de profesor de ésta técnica. El programa completo de técnica Meisner en el formato de Conservatorio de Javier Galitó dura dos años y viaja por toda Europa y América esparciendo sus conocimientos. Galitó (2014), antes de explicar el proceso que utilizaría para el trabajo de la obra, aclara que con la técnica Meisner “no se busca el virtuosismo de la técnica o de las herramientas del actor sino una verdad emocional que ayude a que la historia se suceda ante nuestros ojos”. El entrenamiento del actor, así pues, se basa en construir aquello que ayude a conocer lo que está ocurriendo en cada momento. El actor esencialmente sólo escucha lo que le están diciendo, lo que está

ocurriendo y el comportamiento de todos los que le rodean y reacciona verdaderamente desde sus impulsos.

Para una obra como *La gaviota* de Checkov, Javier Galitó utilizaría actores que hubieran estudiado ya el primer año del Curriculum Académico en su conservatorio. Aclara que si se trabajara con actores de primer año “no sería posible desarrollar toda la gama de colores necesarios para que cada personaje tuviera vida propia de verdad”.

El primer paso sería hablar de las circunstancias dadas del texto y concienciarse (modas, tendencias sociales, política, costumbres, religión, etc.). En este trabajo el actor debe utilizar su imaginación. En caso de ser una producción profesional, Galitó (2014) nos explica que siempre se cuenta con la colaboración de un dramaturgo que ofrece un dossier extenso de las diferentes circunstancias a tener en consideración.

Una vez conocidas las circunstancias dadas, cada actor aprende su texto de memoria sin memorizar los pies de cada entrada y sin proyectar ningún tipo de memoria emocional al texto. El actor debe situar la escena, conociendo el espacio, el lugar y el tiempo en la que tiene lugar. Además debe ser consciente de lo que está sintiendo y debe conectarse con el resto de personajes según la relación que tengan. Galitó (2014) señala que en ese momento se empieza a reaccionar, a actuar:

“El diálogo empieza y lo único que se les exige es que la escucha y la respuesta sea verdadera. Este ejercicio base es el que se irá repitiendo a medida que el director/profesor vaya añadiendo circunstancias dadas específicas que dirigirán el curso emocional de la historia en base a la visión (punto de vista) de cada uno. En breve se trata de conocer a cada personaje de la manera más profunda e íntima posible sin tener que analizar su contenido intelectualmente”.

Es decir, al igual que pasaba en la estética práctica de Mamet, en esta técnica es de máxima importancia tener claro las circunstancias y la relación de los personajes para hacer posible que lo que ocurra en escena, ocurra siempre como si fuera la primera vez. Se busca la verdad en escena y por ello el momento de la actuación es el momento más importante.

## 5.6 El Método y Mariano Hernández

Mariano Hernández es maestro de actuación y originariamente su trabajo lo realizaba en la especialidad de la expresión verbal, hasta que las circunstancias le llevaron a estructurar un sistema que denomina: *Actuación Integral* que tiene como base la expresión verbal, el análisis de texto y el método de Strasberg, aunque no dejan de mencionarse las teorías de Brecht (método de distanciamiento), Stanislavski (método de las acciones físicas), entre otros. Hernández (2014) para trabajar la obra de *La gaviota* de Chejov con el método Strasberg consideraría un curso anual con un horario de 18 a 20 horas a la semana en el que se trabajaría una primera parte de entrenamiento y unificación de interpretación con los ejercicios básicos del método: Relajación, creación sensorial y creación sensorial total, momento privado para conseguir reacciones sin importar el público y creación de animal. En este último ejercicio el actor debe transformarse en un animal, con esto se consigue la caracterización de personajes desde puntos muy ajenos a la realidad del actor. Al actuar, el actor comete el error de suponer que éste se asemeja a él y olvida aspectos importantes de la caracterización. Es decir, se trata de llevar a cabo un gran número de ejercicios antes de la obra para que el actor pueda extrapolar todas su energías y su capacidad máxima, para buscar en el exterior las armas y los impulsos necesarios para la actuación y para meterse en la piel del personaje lo mejor posible.

Los actores utilizarán una serie de preguntas para conocer a su personaje (ya sea de Nina, de Trigorin...)

1. Quién soy
2. Cuándo ocurre
3. Dónde estoy
4. Qué me rodea
5. Qué estoy haciendo aquí
6. Qué es lo que quiero
7. Cuál es mi obstáculo
8. Qué hago para lograr lo que quiero
9. Cuál es mi relación con el resto de personajes

Hernández (2014) apunta que el actor debe conocer el contexto, las circunstancias del personaje para una actuación verdadera. Finalmente (durante no menos de cuatro meses), “se abordarían textos rusos no dramáticos al inicio hasta llegar al texto de Chejov y se abordaría la creación de personajes trasladando los ejercicios del entrenamiento a las necesidades de los personajes”, es decir, trabajando desde la memoria emotiva de Nina, por ejemplo.

Aunque se ha considerado siempre al trabajo realizado por Stanislavsky-Strasberg como una base perfecta para el montaje de una obra como *La gaviota*, Hernández (2014) considera que la principal problemática de la obra estaría en el desfase social-cultural entre la obra y el mundo actual.

Como vemos con este método los actores buscarían una representación naturalista y se acercarían a su personaje a través de un gran número de ejercicios, improvisaciones, lecturas, documentación... Se trata de ser un personaje y emocionar al público.



## 6. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

El recorrido teórico y de investigación hecho por los distintos autores y sus teorías teatrales así como del trabajo que debe llevar a cabo el actor responde a la pregunta que presenta esta investigación afirmando que no existe una única técnica actoral válida o superior al resto, por el contrario, cada una de las técnicas aportadas por los diferentes autores son herramientas que debe utilizar el actor según su necesidad u objetivos dentro de la interpretación que desee conseguir. Dicha afirmación ha sido demostrada al conocer, de la mano de directores, cómo trabajaban con sus actores en la preparación de una obra concreta. Por lo tanto, las hipótesis planteadas al principio de la investigación quedan validadas. Las distintas técnicas empleadas por los actores no responden a una única necesidad, cada metodología y forma de trabajo pretende satisfacer distintos objetivos dentro del teatro dependiendo de la misión del teatro y del actor.

Tras los casos particulares estudiados queda afirmado que no es necesaria la aplicación de un solo método en el trabajo del actor. ¿Por qué se debe trabajar un solo método al preparar una obra de teatro? Todo lo que grandes autores como Meyerhold o Artaud han aportado es una rica fuente de información de la que dispone el actor para utilizarla según sus necesidades. El buen actor será, por lo tanto, el que cree su propia metodología y sea capaz de utilizarla para superar todos los obstáculos que impidan alcanzar su objetivo: contar una historia al público, remover la conciencia social del espectador, hacer un acto ritual, engañar al público, ser otro personaje, transformar la emoción en movimiento...

Hay que tener en cuenta, analizando lo expuesto en el trabajo, que al fin y al cabo, ni Artaud, ni Brecht, ni Grotowsky, formulan un método para la formación del actor tal y como lo hizo Stanislavski o posteriormente Strasberg, por lo tanto hay que reinventar constantemente, crear nuevas fórmulas como la expuesta por Juan Curilem, la metodología lúdica. La mezcla de todas las técnicas e ideas anteriores y la invención de nuevas, según la necesidad del actor y del director, dará lugar a una actuación más rica interpretativamente hablando. Por lo tanto, el actor utilizará la metodología que crea conveniente para perfeccionar la transmisión, ya sea emocional, reflexiva, intrínseca... El trabajo del actor, como cualquier otro, necesita experiencia para adquirir una técnica de manera indirecta y poder realiza su trabajo de la mejor forma posible.

No obstante, por ahora sólo se hace mención al teatro como forma de expresión artística, donde el director y el actor fijan sus objetivos y buscan satisfacerlos a través de un arte que transforma y deforma la realidad. Pero como en toda forma de arte, también existe un teatro únicamente comercial, y es este teatro el que posee las más grandes diferencias con el resto, puesto que todas las teorías expuestas en la investigación, independientemente de los métodos que sigan, buscan que los intérpretes expongan su propia manera de ver el mundo, excepto en el teatro comercial donde el único objetivo es ganar dinero y por ello los montajes y las obras son del gusto de quien las financia. Dentro de este teatro, no obstante, los artistas pueden buscar sus propias motivaciones y dibujar sus propios objetivos, pues a veces el arte comercial es la única salida posible. Podemos ver un ejemplo dentro de esta investigación, donde se impuso la obra a trabajar y la mayoría de los directores tuvieron que encontrar sus propias motivaciones para realizarla con gusto y llegar al espectador de la forma cómo querían hacerlo: Mariano Hernández llegando emocionalmente al público, Juan Curilem provocando la reflexión, Javier Galitó buscando que el público fuera testigo de algo real entre los actores...

Un actor, por lo tanto, es aquel que representa un suceso, independientemente si lo hace con destreza, con insuficiencia o si lo hace de forma profesional o amateur. Ésta debe ser la definición base puesto que no podemos mencionar la necesidad de que, por ejemplo, deban representar ante un público, o encima de un escenario, o utilizando cierto atrezzo...estos elementos dependerán del objetivo del actor al hacer la representación dramática. “El teatro son los hombres y las mujeres que lo hacen” [Traducción al español] (Barba, 1995, p.101).

El actor debe poseer una técnica para poder tener un control encima del escenario. Debe ser una persona sensible y saber jugar con esa sensibilidad para interpretar el mundo, para investigar sus posibilidades en los ensayos, para encontrar sus impulsos, para ser capaz de deformar la realidad... Pero esta sensibilidad debe estar totalmente controlada encima del escenario. Como bien afirmaba Diderot, no podemos hacer algo bien con el sentimiento a flor de piel.

La cara comercial del teatro no debe ser ignorada, y el teatro naturalista, aquí en España, es uno de los más demandados. El público busca vivir y emocionarse a través de un personaje. Por ello, las técnicas de Strasberg y Stanislavski son las más utilizadas. Tal

como explicaba Mariano Hernández, el actor cuenta con un gran número de técnicas y ejercicios para poder ser el personaje y no el actor, en la posible preparación de la obra *La gaviota*. Además Stanislavski nombraba las técnicas exactas para poder ser capaz de vivir a un personaje (las circunstancias dadas, el sí mágico, la memoria sensorial y emocional...). No obstante, el arte de entretener y divertir no debe ser opuesto al objetivo de crear conciencia. Por el contrario, el mismo Brecht defendía que el primer objetivo del teatro debe ser divertir. El teatro siempre es político de alguna manera porque propone la reflexión del espectador a partir de lo que se expone en el escenario. Debemos utilizar el arte para cambiar el mundo, y el teatro no es una excepción, sea cual sea la estética que utilice. El público nunca es totalmente pasivo y debemos apoderarnos de eso. El mismo Mamet escribe y lleva al escenario obras con una fuerte crítica social, aunque el trabajo con los actores, tal y como explicaba José Luis Ferrer, sea un trabajo previo rápido y basado en el *Acting Reacting*.

Sea cual sea la disciplina del actor, éste debe dominar enteramente su cuerpo y ello incluye, gestos, movimientos, voz, intenciones...Por ello, las técnicas que nos presentaba Pere Farram en sus clases *de tirar y empujar* (llevadas a cabo con gomas, cuerdas...), las máscaras, los juegos con la naturaleza, en los que tanto insistía Jacques Lecoq, el estudio de la biomecánica propuesta por Meyerhold o la preparación del actor en todas las disciplinas que enumera Copeau, nunca estarán de más en la preparación del actor. Un actor nunca acaba su formación, se entrena cada día porque el teatro tiene una característica muy importante: la realidad es su inspiración, su referente y el propio ser humano la herramienta de transmisión, por ello, sus posibilidades son infinitas y la definición de una metodología universal, una utopía.

El arte como vehículo ha sido otro de los descubrimientos expuestos en este trabajo. Las teorías de Artaud o Grotowsky son un tanto distintas al resto. En este caso el teatro no busca ser representado, el teatro retoma sus orígenes y es una forma de arte única y exclusiva para el propio actor (como el pintor que pinta un cuadro para expresarse sin exponerlo luego). El actor se convierte en un ser neutro, no en el reflejo de un personaje, un ser que responde a unos estímulos y se guía por impulsos naturales y puros. En este caso no hablamos del teatro como necesidad social, si no de teatro como necesidad espiritual. No obstante, este teatro también necesita de una técnica. Barba (1995) explica cómo el actor debe ser capaz de unificar cuerpo y mente y, debe hacerlo

a través del control de la energía. Cualquier persona tiene energía pero el actor es aquel capaz de jugar con ella para entregarla a un público/testimonio.

En conclusión, el actor debe utilizar el teatro y conocer cuál es su motivación y su objetivo, ya sea transmitir algo al público, crear conciencia o expresar su yo interior. Una vez el actor conoce qué quiere hacer con el teatro, debe utilizar la metodología y el entrenamiento que más le convenga para lograr su objetivo satisfactoriamente.

Para futuras investigaciones se propone dilatar más el tiempo de trabajo para poder llevar a cabo una investigación más práctica y trabajar cada método siguiendo cursos completos y así, profundizar mejor en las técnicas y poder crear una cadena de relaciones entre ellas mucho más compleja.

También se propone una mejora a nivel de temática abordada, una investigación más concreta que tenga como base, una más general pero necesaria como la presente.

## BIBLIOGRAFÍA

### 7.1 LIBROS

**Antonin, A.** (1983). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.

**Copeau, J.,** (2002). *Hay que rehacerlo todo. Escritos sobre el teatro*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

**Desuché, J.,** (1968) *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Vilasar de Mar: Oikos-tau.

**Diderot, D.** (1986). *La paradoja del comediante*. Madrid: Ediciones del Dragón.

**Grotowski, J.,** (1974). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI editores de España, sa

**Hethmon, R. H.** (1986). *El Método del Actor Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid: Editorial Fundamentos.

**Lecoq, J.** (2004). *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba Editorial.

**Mamet, D.** (1999). *Verdadero y falso: herejía y sentido común para el actor*. Barcelona: Ediciones del Bronce.

**Melendres, J.,** (2000). *La direcció dels actors. Diccionari mínim*. Institut del teatre de la diputació de Barcelona.

**Meisner, S., & Longwell, D.** (2002). *Sobre la actuación*. Madrid: Editorial La Avísipa.

**Meyerhold, V.** (1971). *Teoría teatral*. Guadalajara: Editorial Fundamentos

**Pavis, P.** (1980) *Diccionario del teatro*. Dramaturgia, estética, semiología. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós.

**Stanislavski, C.** (1990). *El arte escénico*. Madrid: Siglo veintiuno editores, s.a.

**Stanislavski, C.** (1967). *Manual del actor*. México: Editorial Diana.

**Stanislavski, C.** (2005). *Un actor se prepara*. México: Editorial Diana.

**Stanislavski, C.** (2013). *Mi vida en el arte*. Barcelona: Alba.

**Strasberg, L.** (1989) *Un sueño de pasión: la elaboración del método*. Buenos Aires: Emecé

## 7.2 EBOOKS

**Barba, E.** (1995). *The paper canoe: a guide to theatre anthropolog*. London: Routledge. Recuperado de: [http://7.asset.soup.io/asset/0826/4375\\_63b2.pdf](http://7.asset.soup.io/asset/0826/4375_63b2.pdf)

**De Marinis, M.** (2004). *La parábola de Grotowski: el secreto del "novecento" teatral*. Buenos Aires: Editorial Galerna. Recuperado de: [http://books.google.es/books/about/La\\_par%C3%A1bola\\_de\\_Grotowski.html?id=SZ6afT56vkC](http://books.google.es/books/about/La_par%C3%A1bola_de_Grotowski.html?id=SZ6afT56vkC)

**Ruiz, B** (2008). *El arte del actor en el siglo XX*. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias. Bilbao: Artezblai. Recuperado de [http://books.google.es/books?id=sRb4SE8I5msC&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Borja+Ruiz%22&hl=ca&sa=X&ei=kJIXU\\_X8LaX8ygOahILYBg&ved=0CDAQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.es/books?id=sRb4SE8I5msC&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Borja+Ruiz%22&hl=ca&sa=X&ei=kJIXU_X8LaX8ygOahILYBg&ved=0CDAQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false)

## 7.3 CUADERNOS

**Instituto de Artes del Espectáculo** (2005). *Presencia de Jerzi Grotowski*. Cuaderno de picadero nº5. Facultad de Filosofía y letras. Centro Cultural Recoleta y Teatro San Martín. Recuperado de <http://www.inteatro.gov.ar/editorial/docs/cuaderno5.pdf>

**Valles, M. S.** (2002). *Entrevistas cualitativas*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas. Recuperado en: [http://books.google.es/books?id=6xkfw-n9n8EC&pg=PA117&lpg=PA117&dq=t%C3%A1ctica+de+silencio+gorden&source=bl&ots=0q76gHRoWb&sig=M2RU5vRS8VCLRAjHnmXxJJ76Ik&hl=es&sa=X&ei=cvGGU5WNM8ql0QW\\_tYCIAg&ved=0CC4Q6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.es/books?id=6xkfw-n9n8EC&pg=PA117&lpg=PA117&dq=t%C3%A1ctica+de+silencio+gorden&source=bl&ots=0q76gHRoWb&sig=M2RU5vRS8VCLRAjHnmXxJJ76Ik&hl=es&sa=X&ei=cvGGU5WNM8ql0QW_tYCIAg&ved=0CC4Q6AEwAA#v=onepage&q&f=false)

## 7.4 ARTÍCULOS

**De Lima, M.,** (2004) *La improvisación como espectáculo: Principales experiencias y técnicas aplicadas a la formación del actor-improvisador*. Tesis Doctoral. Universidad de Alcalá (Alcalá de Henares). Recuperado de [http://www.livrosgratis.com.br/arquivos\\_livros/ea000424.pdf](http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/ea000424.pdf)

**Lasa, C.** (2010). *Diderot como lugar de encuentro: estética, ética y retórica en El sobrino de Rameau*. Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad del País Vasco (Donostia). Recuperado de <http://www.ehu.es/argitalpenak/images/stories/tesis/Humanidades/Diderot%20como%20lugar%20de%20encuentro%20estetica,%20etica%20y%20retorica%20en%20El%20sobrino%20de%20Rameau.pdf>

**Sais, P.,** (2010) *Vers l'art com a vehicle de Jerzi grotowski: ritual i performer*. Doctorado en artes escénicas. Universidad Autónoma de Barcelona (Barcelona). Recuperado de <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Sais.pdf>

**Thomas, R.** (2005) *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Recuperado de <http://elcinesigno.files.wordpress.com/2011/06/53695992-52613010-trabajar-con-grotowski-sobre-las-acciones-fisicas-thomas-richards.pdf>

## 7.5 REVISTAS Y PERIÓDICOS

**Centeno, E.** (2005). Biomecánica y Antropología Teatral: Meyerhold y Barba. *SciELO*. Revista de Filosofía. Recuperada de [http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S079811712005000200004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S079811712005000200004&script=sci_arttext)

**Guirao- Olmedo, J. Salas Goris, A. & Ferrer, E.** (2008) El artículo de revisión. *Revista Iberoamericana de Enfermagem Comunitaria*. Recuperada de: [http://www.uv.es/joguigo/valencia/Recerca\\_files/el\\_articulo\\_de\\_revision.pdf](http://www.uv.es/joguigo/valencia/Recerca_files/el_articulo_de_revision.pdf)

**Kreig, R.** (2003) El modelo de Constantin Stanislavski: el actor como artista. *Revista Didascalía*. Recuperado de: [www.sanfelipe.edu.uy/imgs/documentos/50\\_1.doc](http://www.sanfelipe.edu.uy/imgs/documentos/50_1.doc)

**Levy-Daniel, H.,** (2009). La técnica del actor épico. Drama teatro revista digital. Recuperado de:  
[http://www.dramateatro.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=200:la-tecnica-del-actor-epico-una-introduccion-incluido-en-el-libro-qhistoria-del-actor&catid=5:ensayos&Itemid=9](http://www.dramateatro.com/index.php?option=com_content&view=article&id=200:la-tecnica-del-actor-epico-una-introduccion-incluido-en-el-libro-qhistoria-del-actor&catid=5:ensayos&Itemid=9)

**Puig, V.** (1994, 29 de Julio) Diderot. *ABC*. Recuperado de  
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1994/07/29/013.html>

**Tenorio, D.,** (2007). Reflexiones sobre el distanciamiento brechtiano. Ensayos temáticos. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*. Recuperado de:  
[http://200.21.104.25/artescenicass/downloads/Artescenicass1-1\\_7.pdf](http://200.21.104.25/artescenicass/downloads/Artescenicass1-1_7.pdf)

**Torres, R.** (1986, Febrero, 18). Jacques Lecoq: Lo que yo tengo no es teatro, sino pedagogía. *EL PAÍS*. Recuperado de <http://elpais.com/diario/1986/02/18/cultura>

## 7.6 WEB

**Aula de las Artes de la UC3M** (2009, 29 de octubre). *Máscaras larvarias y expresivas*. Aula de Teatro. Universidad Carlos III de Madrid. Entrevista a Arturo Bernal. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=HrwDM88PGiw>

**Campos, M.,** (2010, 18 de noviembre) *Los Principios Biomecánicos*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LMQNKigVNMU>

**Chavez, E.** (2011, 21 de noviembre) *Memoria Emotiva y Método de las Acciones Físicas-Konstantín Stanislavski*. Teatro/Espacio Escena. Recuperado de  
<http://www.scoop.it/t/teatro-espacio-escena/p/703721600/2011/11/21/memoria-emotiva-y-metodo-de-las-acciones-fisicas-konstantin-stanislavsky>

*David Mamet.* (s.f) Recuperado de <http://davidmamet.com/> en Febrero de 2014.



**Ferrer, J.L.** (2013) *José Luis Ferrer Talleres-Técnica Mamet*. Recuperado de <http://joseluisferrertalleres.blogspot.com.es/>.

**Iglesias, Pablo** (2013/2014). *Historia del teatro y la puesta en escena*. Presentaciones utilizadas en la asignatura Historia de la Escenificación. Recuperado de [http://www.pabloiglesiassimon.com/web\\_esp/indexespa.html](http://www.pabloiglesiassimon.com/web_esp/indexespa.html)

**Olalla, C.**, (2012, 4 de marzo) *Aprender a escuchar*. La placenta del Universo. Recuperado de <http://laplacentaclandestinodeactores.es/tag/meisner/>

**Pontificia Universidad Católica del Perú** (2012, 27 de Agosto). *Stanislavsky y la idea de la acción*, Alberto Ísola en Aula Abierta. Recuperado de <http://es.wikihow.com/citar-un-video-de-Youtube>

## 7.7 FUENTES PROPIAS

*Estas fuentes están presentes en varios soportes: audio, e-mail o de conversaciones directas con los entrevistados*

**Martínez, Moliner. L** (2014) Entrevista con Lluís Hansen con titulación en Dirección y Dramaturgia por el Institut del Teatre (1999) y profesor de dramaturgia y escritura en el Institut del Teatre y el Col·legi del Teatre de Barcelona.

**Martínez, Moliner. L** (2014) Entrevista con Pere Sais como licenciado en arte dramático por el Instituto del Teatro de Barcelona donde, desde el 2009, ejerce como profesor de voz y de actuación.

**Martínez, Moliner. L** (2014) Entrevista con Juan Curilem como licenciado en Teatro y Sociología en la Universidad de Concepción de Chile, es profesor en Inet- Brecht.

**Martínez, Moliner. L** (2014) Entrevista con José Luis Ferrer como profesor en las clases interpretación técnica Mamet.

**Martínez, Moliner. L** (2014) Entrevista con David Vert como actor y profesor en la escuela Eolia de Barcelona.

**Martínez, Moliner. L** (2014) Entrevista con Pol Felip, alumno de la escuela Eolia de Barcelona.

**Martínez, Moliner. L** (2014) Entrevista con Mariano Hernández como alumno del Taller de Teatro del Teatro San Rafael y maestro de actuación.

**Martínez, Moliner. L** (2014) Entrevista con Javier Galitó como actor y profesor de la Técnica Meisner.

**Martínez, Moliner. L** (2014) Entrevista con Pere Farran como actor de oficio y profesor en el Col·legi del Teatre de Barcelona.

**Martínez, Moliner. L** (2014) Entrevista con Iñaki Moreno como director y profesor de la técnica Meisner en Argentina.